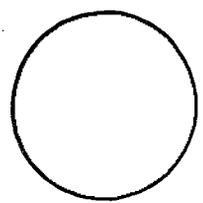
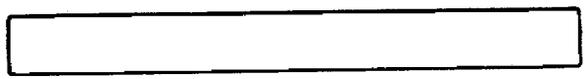
MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

XXXIV 1973 fascicolo 1/2

BIANCO E NERO

SOMMARIO

3 *a.g.:* L'irrealismo socialista

5 *Aldo Grasso:* Il sistema Eisenstein

62 *S.M. Eisenstein:* Metodo per realizzare un film operaio

63 *Naum Klejman:* Intervista

65 *Nikolaj Abramov:* Intervista

67 *Dziga Vertov:* Progetto di scenario per l'agit-treno

69 *Dziga Vertov:* L'uomo con la macchina da presa

70 *Dziga Vertov:* L'uomo con la macchina da presa. Sinfonia visiva

74 *Dziga Vertov:* Marcia sonora. « Sinfonia del Dombass »

78 *Giovanni Buttafava:* Soavi licori, succhi amari e il riso rosso di Medvedkin

95 *Giovanni Buttafava:* Medvedkino

112 *Aleksandr Medvedkin:* « Del torello bianco »

115 *Anatolj Lunačarskij:* La commedia cinematografica e la satira

121 *Aleksandr Medvedkin:* Non abbandoneremo le posizioni!

124 *S.M. Eisenstein:* I bolscevichi ridono

129 *S.M. Eisenstein:* I profittatori

134 *Francesco Casetti:* Lettura-Rilettura

144 *Aldo Grasso:* La corazzata Pudovkin

Anno XXXIV - fascicolo 1/2 gennaio-febbraio 1973
Spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

MENSILE

GENNAIO/FEBBRAIO 1973

1/2

ANNO XXXIV

BN L'IRREALISMO SOCIALISTA

a cura di
Aldo Grasso

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

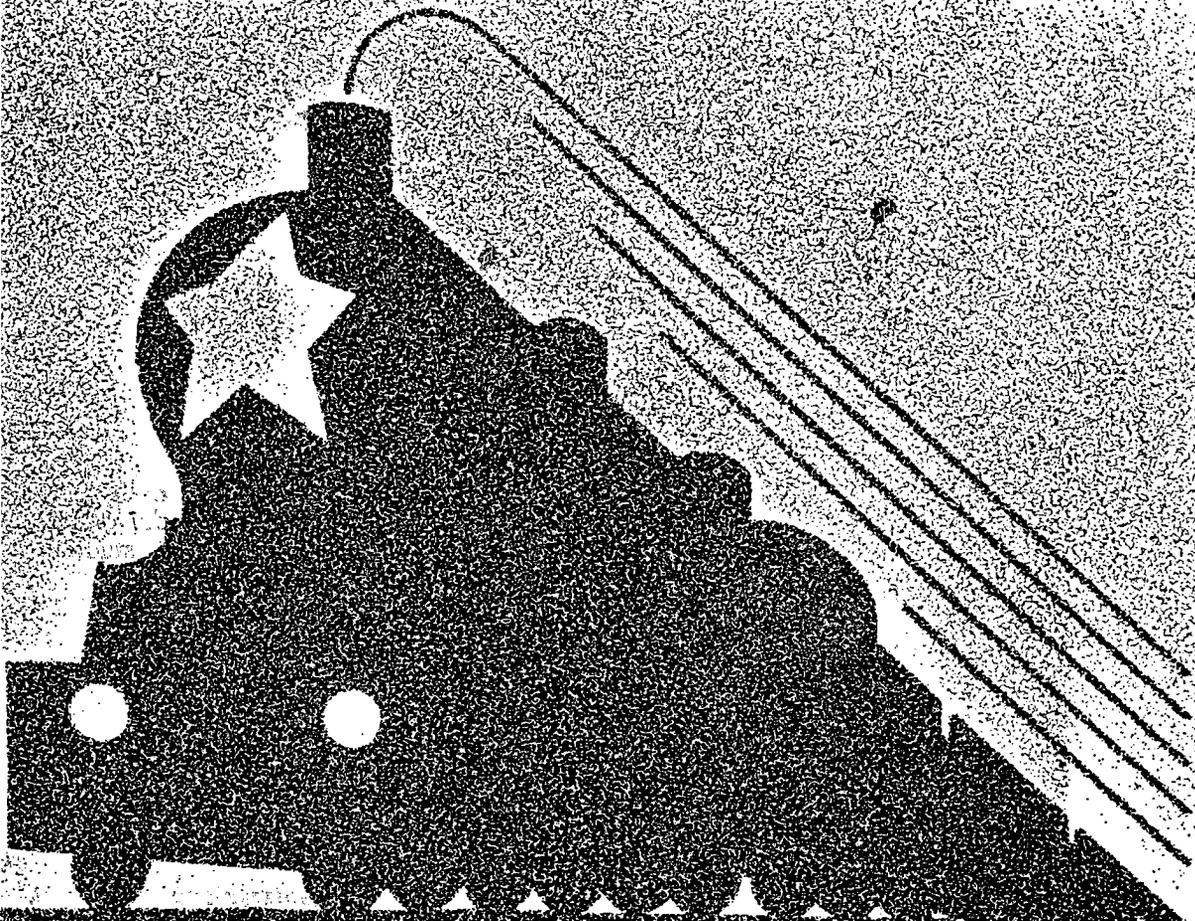
Floris L. Ammannati

ogni fascicolo ***a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi*** *ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione*

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

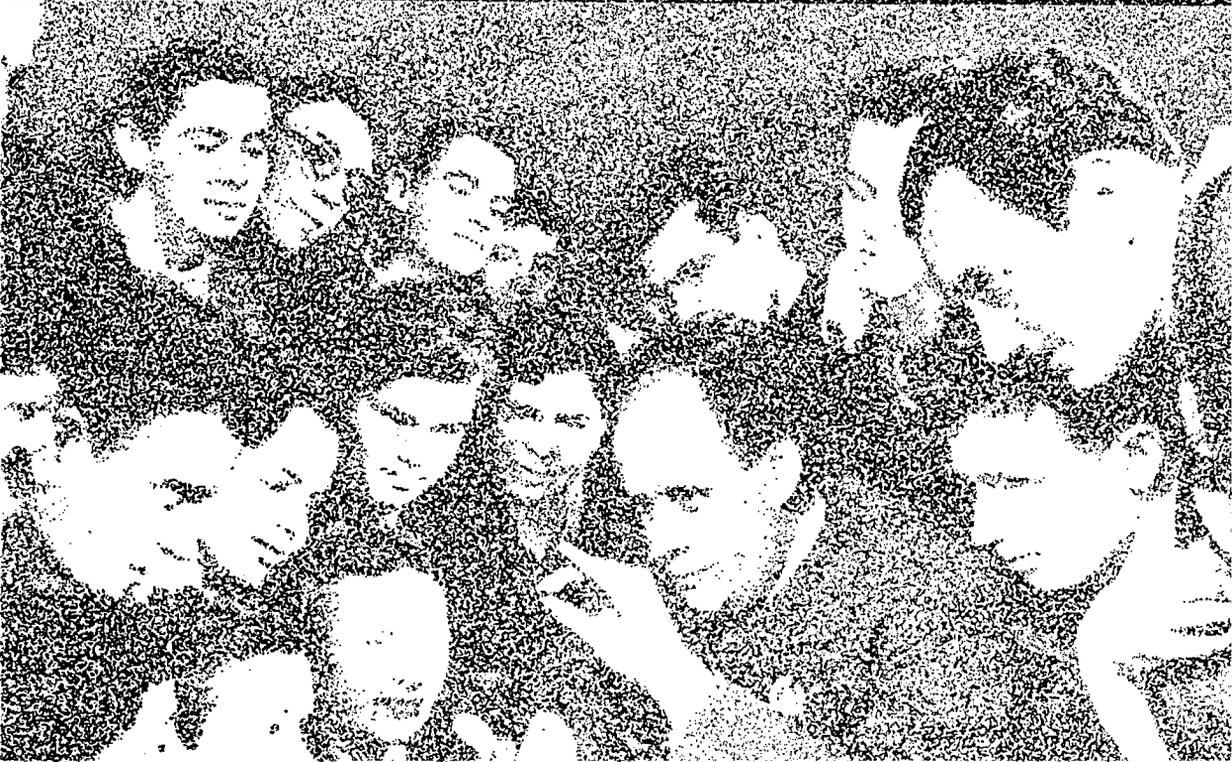
direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

СОЮЗКИНО

ФАБРИКА ПОЕЗД

L'IRREALISMO SOCIALISTA

Sarebbe illusorio pensare di ridefinire una complessa realtà linguistico-ideologica, com'è appunto quella del cinema sovietico degli anni venti, continuando a usare formule che si differenziano da quelle ormai viete e avariate — formalismo, realismo, ecc. — solo per una seduzione dissacratoria.
Ma, a volte, stravolgere il senso delle parole significa riprendere le distanze da un oggetto che in qualche modo si è sedimentato sterilmente e significa pure dimostrare fiducia all'universo del linguaggio. Infatti gli scopi principali che sottendono questo fascicolo sono due: ri-leggere un periodo della storia del cinema al quale sono stati recati, nonostante le apparenze, grossi torti — come un'interpretazione riduttiva dell'attività svolta o l'occultamento immotivato di una parte di essa — e, contemporaneamente, riaffermare il grado di coscienza allora acquisito nel campo dei codici della rappresentazione filmica. Un lavoro teorico questo che, a dispetto di molte dichiarazioni, è stato poi continuamente rimosso a favore di un'« assenza » di lavoro, di compiacenze naturalistiche o di imposti ammiccamenti alla realtà, anche se realtà sorta da una rivoluzione.
Il fascicolo si articola in tre parti: da un'analisi degli apporti Eisenstein e di Vertov — colti e nelle varie determinazioni che attraversano e nella direzione di una teoria delle pratiche significanti — procede verso la descrizione del cinema della N.E.P. — il cinema sovietico « medio », « quotidiano » — e dell'attività di Medvedkin, vittima illustre di malintesi statuti ideologici, per soffermarsi infine su un ragguaglio del rapporto fra il cinema sovietico e due « critiche » sintomatiche come quella francese e quella italiana.
In questa strutturazione, che si arricchisce di materiale di prima mano raccolto in U.R.S.S. da Fausto Malcovati, il ruolo dei testi critici degli autori sovietici non è tributario di valori archeologici per la gioia esclusiva del collezionista. Non è stata cioè creata una sezione « materiali » dove relegare a mo' riempitivo una serie di testi inediti, ma, ai medesimi, si è preferito dare un'importanza ben diversa: che è quella di farli intervenire in maniera fondativa in un dibattito attuale. Attualità che ha nella nozione di « cinema politico » e nel tentativo di fondare una scienza del discorso le sue emergenze più rappresentative. Il riferimento al lavoro prodotto in tale senso dal cinema sovietico degli anni venti non è perciò casuale.

a. g.

Ringrazio Gianfranco Bettetini e Ugo Casiraghi che mi sono stati d'aiuto per consigli e notizie.

ALDO GRASSO

IL SISTEMA EISENSTEIN

A proposito di due testi:
« L'atteggiamento materialistico verso la forma »
e « Sciopero ».

« Ogni tanto capita che nel cinema si veda succedere qualcosa, in un nuovo film di Murnau o in un vecchio film di Bertolucci... ».

J.L. Godard

Premessa uno

Il cinema si è sempre vergognato, salvo rare eccezioni e per lo più esorcistiche, di parlare di sé, della propria costituzione. Piuttosto ha preferito occuparsi di altri mondi, di altri universi — della realtà, prima di tutto — ostentando di sé una timidezza che è finita col diventare sospetta e un'innocenza troppo spesso colpevole.

Non è dunque senza meraviglia che in questi ultimi anni è possibile registrare i sintomi di una tendenza del cinema a ricercare se stesso, a parlare cioè della propria materialità, del proprio linguaggio e, di conseguenza, della propria conclamata inserzione « politica ».

Ed è una ricerca che, al di là di intuizioni individuali e di individuali imprese, ha saputo fondarsi su di un approccio metodologico e sistematizzante, considerando infine il cinema come oggetto di scienza. Se la Filmologia ha avuto il merito di sollecitare la sperimentazione e di produrre nozioni intorno al cinema — ma nel suo esercizio si è sempre di più allontanata dalle concrete determinazioni (storiche, economiche, politiche) della specifica pratica cinematografica — bisogna riconoscere alla Semiologia la fondazione di un interesse esclusivo al film in quanto oggetto linguistico. In questo clima di fervore scientifico la parte svolta dalla pubblicistica italiana non è stata esigua, soprattutto a livello di teorizzazione generale; ma l'esigenza di superare certe nozioni restrittive — quelle di segno come messaggio, quelle di film come prodotto finito che occulta la pratica produttiva e quella distributiva — ha trovato, di fatto, in Francia (« Tel Quel », « Cahiers », « Cinétique ») il terreno più adatto per divenire feconda e produttiva.

Sulla spinta di nuovi bisogni si aprono nuove piste di lettura, si scoprono nuovi spazi critici. E l'attenzione viene rivolta non soltanto all'analisi di opere per così dire contemporanee, ma anche a quelle di ieri: sia quelle che un certo dominio culturale ha pensato bene di non far conoscere, sia quelle troppo celebri che hanno pagato questa fortuna istituzionalizzando una volta per tutte il loro senso e liquidando la loro carica eversiva in cambio di una cattedra in Cineteca.

Nel primo caso si tratta di una vera e propria scoperta. Nel secondo di una rilettura, di una rivendicazione semantica e di un tentativo specifico di ricondurre l'immagine al suo nesso sociale-produttivo, di riportare cioè le immagini, come le parole, alla nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene; di restituire in fondo quanto si è tolto: l'originale significazione.

In un caso come nell'altro il gesto è quello di considerare questi testi come fondativi e anticipatori di una problematica cinematografica particolarmente viva in questo momento. Si ha un bel dire che un'opera d'arte è tale in quanto esce dalle contingenze che l'hanno prodotta e crea un suo mondo fantastico, ecc., ma sono parole. Al fatto l'opera d'arte commuove e si lascia comprendere soltanto finché conserva un interesse storico, finché risponde a un qualche nuovo problema, risolve insomma un bisogno di vita.

Se oggi ci si interessa di nuovo dei sovietici, di Eisenstein in particolare, è perché i suoi film e i suoi saggi (due momenti operativi di una medesima pratica artistica) continuano ad offrirsi in maniera incessante come luogo dell'interrogazione, come desiderio di sapere, come bisogno di conoscersi e di conoscere la realtà significata. E questo perché il suo lavoro è correttamente impostato a prendere coscienza, prima di tutto, dello strumento per mezzo del quale si invera, poi del proprio campo d'inserzione e infine della sfera dei rapporti messi in gioco. Questo ventaglio di riferimenti è necessario: nella Russia della Rivoluzione, infatti, è estremamente facile confondere il rivolgimento economico e politico con quello culturale ed artistico e molti errori in questo senso sono stati commessi. L'uno e l'altro hanno differenti tempi di sviluppo e differenti sono i metodi di lotta.

Se la pratica del cinema non appartiene, in senso stretto, alla pratica politica, ma alla pratica ideologica (in quanto sistema di rappresentazione ideologica, come tutta l'arte) il primo terreno di battaglia per un film che vuole essere di « rottura » sarà proprio l'apparato ideologico nel quale si iscrive e che attraversa. Questo

è il merito maggiore che oggi si deve riconoscere a Eisenstein (e a Vertov, come risulterà al termine di quest'articolo). Certo questa rottura non si decreta. Né allora, né adesso. La si scopre. Di qui la necessità di un'analisi, di un approccio sistematico.
Analisi continua, incessante. Troppe sono le letture aberranti che hanno mediato la conoscenza dei sovietici. Se ciò è potuto succedere è per il poco rispetto portato ai testi degli autori, per il conformismo a certi statuti teorici (leggi Realismo Socialista, Neorealismo ecc.), a domini culturali tutti impegnati a « rinnovare conservando », e per i limiti oggettivi di una metodologia di stampo idealistico e/o storicistico.
Vertov ad es., viene liquidato come formalista, e dimenticato.
Il caso Eisenstein è più complesso. Il sospetto di « formalista » lo ha sempre accompagnato ma il successo internazionale dei film e uno sbocco editoriale, negli Stati Uniti, di alcuni suoi testi gli guadagnano una « zona franca » in cui esercitare la missione di « maestro ». Di lui si parla e molto. Ma ben presto diventa qui, in Italia, mallevadore di una teoria che non ha mai elaborato (a parte certi poco spontanei ripensamenti): quella del realismo.
I suoi primi film sembrano cogliere la realtà, nella sua verità, trasparenza specularità per il solo fatto di essere privi del filtro delle convenzioni narrative classiche. Per una teoria, quella realistica, che si vergogna del suo carattere artificiale e codico, ogni possibile appiglio di ordine « naturale » e « spontaneo » diventa un'àncora di sicurezza.
Le conseguenze sono note. Da una parte Eisenstein diventa un manuale di studio ad uso delle Accademie, con un carattere spiccatamente retorico: elenco di forme e possibilità di stile. Dall'altra si fa appello a lui come all'apostolo, all'antesignano del cosidetto « cinema politico ». Cinema politico, si badi bene, non in quanto sistema di rappresentazione ideologica (l'ideologia che nasce dalla forma, l'auto-formazione dei sensi) ma semplicemente perché si costituisce a partire da avvenimenti, situazioni di ordine politico e sociale.
Questa ricerca vuole appunto ruotare attorno ai due termini « realismo » e « cinema politico » come a due locuzioni fra le più pertinenti e discriminanti per una discussione sulla teoria del cinema. Il senso e lo spessore di tale operazione nascono e si costruiscono in un gioco di rimandi tra la parola di un testo « teorico », (L'atteggiamento materialistico verso la forma 1925) e l'immagine di un testo « filmico » (Sciopero, 1924) che si ritagliano ambedue in un determinato contesto storico.
La scelta, anzi la riproposta, del testo teorico di Eisenstein — già apparso nel 1967 su « Cinema e Film » [1] — mi pare opportuna per alcune motivazioni che si possono raggruppare in tre serie.
La prima che chiamo di politica culturale: rimettere in gioco certe definizioni che potevano apparire ormai decise e scontate: riproporre per Eisenstein un ruolo diverso da quello assegnatogli dalle intenzionalità — e dal commento — di una rivista eminentemente d'avanguardia; verificare un discorso che proprio allora aveva preso l'avvio e si è costruito, facendo riferimento al cinema sovietico degli anni venti. Se alcuni anni fa il testo era importante, oggi lo è ancora di più.
La seconda, di valori intrinseci: il testo contiene alcune definizioni esplicite sul « realismo » e sul « cinema politico »; svela un processo di produzione, una pratica di trasformazione, cioè, di certe materie prime in prodotti (significanti) finiti; tenta di impostare il rapporto tra sistemi non omogenei, ad es., tra quello economico-sociale e quello di comunicazione.
La terza, di capacità-di-intrattenere-rapporti: « L'atteggiamento materialistico verso

[1] La traduzione dell'articolo, a cura di Maria Fabris, è stata pubblicata su « Cinema e Film » n. 3, 1967, preceduta da un commento di Gianni Toti. Gli « exergues » dei vari capoversi e tutte le citazioni di Eisenstein che nel presente saggio appariranno prive di rimando in nota, sono tolte dalla succitata traduzione.

la forma », è una premessa fondamentale non solo ai testi futuri del regista ma anche alle teorizzazioni di altri, Vertov in primis. Nella sua articolazione, funziona come una struttura di riferimenti: culturali, storici, politici, ecc. E infine si offre come luogo d'incontro di pratiche diverse, che vanno ad es., dai problemi dell'industria pesante a quelli teatrali.

Mi preme ancora una precisazione: sono convinto che i testi eisensteiniani richiedano una lettura che sappia conformarsi alla loro struttura, meglio, alla loro logica interna. Questo non vuol dire rinunciare ad una propria griglia critica e prendere tutto per oro colato, ma semplicemente, rispettare il più possibile le modalità con cui si genera una poetica. Del resto in Eisenstein la concezione dell'arte come mezzo di espressione del pensiero e rafforzamento delle emozioni è strettamente connessa all'osservazione e costruzione complessiva dell'opera e al modo in cui l'espressione artistica del tema « nasce » dalle proprietà degli oggetti che fanno parte della costruzione stessa. Questa « attenzione » mi ha suggerito un particolare tipo di scrittura. L'analisi di Eisenstein ha, qui, un andamento preciso: parte da una frase considerata come emblematica, localizza un problema e lo sviluppa attraverso una serie di riferimenti intertestuali. Ogni capitolo non procederà, quindi, consequenzialmente rispetto agli altri, ma si articolerà in un giuoco di richiami e di ammiccamenti per ritrovare infine, su un piano sincronico, il senso globale.

I La distanza dal realismo

> *« In* Sciopero *abbiamo... il primo esempio di arte rivoluzionaria in cui la forma si rivela più rivoluzionaria del contenuto ».*

« Lo scrittore non può essere definito in termini di ruolo o di valore, ma solo da una certa coscienza di parola. E' scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza ».[2] Di fronte alla sempre più ricorrente pratica della riduzione dell'immagine filmica a mero raddoppiamento dell'atto del vedere, riconoscere a Eisenstein questo desiderio del linguaggio, di cui parla Barthes, diventa un gesto preliminare.

E' già stato altrove sottolineato come la messa a punto del concetto di forma, messa a punto che conosce alti e bassi, fulgide intuizioni e macchinosi aggiustamenti, sia costantemente al centro della produzione teorica del regista e rappresenti un punto nodale della sua elaborazione critica. Non a caso il lavoro di Eisenstein si fa forte di una delle conquiste più importanti dell'avanguardia storica degli anni venti: la consapevolezza del valore linguistico del cinema. Il film viene cioè considerato come un artefatto significante, una simulazione, un prodotto della « technè ». Visto più da vicino, nel contesto dell'avanguardia russa, questo lavoro si iscrive in un ricco dibattito teorico, cogliendo presso i formalisti l'idea di considerare un'opera per se stessa, come sistema significante strutturato che possiede proprie leggi immanenti e convenzionali, e presso il L.E.F. la tesi che l'unica realtà di cui si abbia diritto di parlare nell'analisi di un'opera letteraria sia quella dei mezzi espressivi (Pertsov) e che in arte l'ideologia consista nella forma (Tretjakov).

Proprio partendo da queste premesse si manifestano e l'originalità dell'impostazione gnoseologica e il rigore teorico con i quali Eisenstein affronta il rapporto forma/contenuto: « forma in russo vuol dire immagine. Ora, l'immagine si trova all'incrocio tra i concetti di *obrez* e *obnaruženie* (taglio e palesamento)... Due termini che caratterizzano brillantemente la forma da ambedue i punti di vista: da quello statico-individuale..., quale *obrez* — separazione di un determinato fenomeno da altri concomitanti...; lo *obnaruženie*, palesamento, distingue invece l'immagine anche dall'altro aspetto dello *obnaruženie*, cioè dal punto di vista dello stabilire un nesso sociale tra un dato fenomeno e quanto lo circonda. Il "contenuto" — atto del trattenere — è un *principio di organizzazione*, diremmo noi, in termini più semplici. Il principio dell'organizzazione del pensiero rappresenta per l'appunto il "contenuto" (*soderžanie*) effettivo dell'opera. Un principio, che si materializza in un complesso di stimoli social-fisiologici, mentre la forma rappresenta appunto un mezzo per rivelarlo ».[3]

La citazione rivela un atteggiamento di ripudio nei confronti del significato estetico tradizionale, kantiano-romantico, di forma/contenuto e di reazione contro i metodi e l'ideologia del naturalismo ma, contemporaneamente, anche un'insoddisfazione verso certe frasi pretenziose e un poco ingenue dei formalisti. La forma (taglio e rivelazione) è l'azione razionale dell'autore per rendere intelleggibile il contenuto; il contenuto (la materialità, il referente) giustifica la forma, determina il suo essere forma. Non, quindi, due elementi di una irrimediabile dicotomia, ma dialettica conflittuale di due principi complementari, condizionati e condizionanti,

[2] R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, 1969, pp. 42.

[3] S.M. Eisenstein, *Prospettive*, 1929, in « Rassegna Sovietica », n. 7, 1967, pp. 93-105.

per cui ogni questione di forma si risolve necessariamente anche nel contenuto, mentre la qualità del contenuto non può che incidere sulla forma stessa.
Se *Sciopero* appare al suo autore come « una vittoria ideologica nel campo della forma » è perché con esso crede di poter avviare due discorsi ugualmente importanti.
Il primo ha per oggetto una rivendicazione di autonomia nel campo artistico: il cinema prima di essere in rapporto col « reale » è in rapporto col « visibile », con se stesso, cioè, e con l'universo in cui si iscrive. Ed è in questo ambito che vanno collocati i tentativi di Eisenstein di voler depurare le immagini dalle sovrastrutture della comprensione conoscitiva, dalle scorie del passato dominio ideologico che la Rivoluzione d'Ottobre non è ancora riuscita a cancellare. Sugli esiti di questo tentativo parleremo in seguito.
Nella prospettiva del secondo discorso invece, si colloca la considerazione più ampia del ruolo che può avere la cultura (il cinema) nel quadro della trasformazione sociale, con i suoi effetti sovradeterminanti sulla contraddizione principale (forze di produzione/rapporti di produzione) che la Rivoluzione ha messo a nudo. In altre parole si tratta di verificare se le innovazioni stilistiche, le violazioni alla norma, il distacco dalla tradizione siano veramente istanze suscettibili di trascendere le sperimentazioni tecnico-formali fini a se stesse, e se siano dotate di una incisività effettiva per la costruzione di un arte nuova.

I, 1 Il procedimento formale

> « ...*il film propone un procedimento formale ben impostato per affrontare un'immensa quantità di materiale storico-rivoluzionario nel suo insieme* ».

I primi saggi critici di Eisenstein, di cui « L'atteggiamento materialistico verso la forma » rappresenta lo sbocco più organico, ruotano attorno a una serie di concetti che, pur nella confusa esposizione, si impongono come punti essenziali della sua riflessione teorica.
La nozione, ad es., di *procedimento formale* copre un'area molto vasta ed eterogenea. Schematizzando posso dire che essa si dispiega in tre fasi:
a) Nel tentativo di un approccio di classe per la definizione dell'impianto dell'opera stessa [4]: gesto che comprende, come si vedrà, sia la questione dell'intreccio sia la scelta del materiale pro-filmico;
b) Nel proposito specifico di un effetto socialmente vitale (« risultati ideologicamente validi e socialmente necessari »);
c) Nelle scelte delle *attrazioni* [5] (« calcolo cosciente e volontario inteso a conquistare lo spettatore ») sempre in funzione delle loro accessibilità di classe. Qui il discorso si allarga anche sul problema della spettacolarità e sul rapporto da intrattenere con il pubblico.
Non è difficile osservare come diversi siano i livelli che il progetto eisensteiniano attraversa e comprende e come questa « logica produttiva » avvii ad una pratica di lettura differenziata.
Su questo movimento il *sistema Eisenstein* rivela un ritmo, nella dissoluzione, curiosa, che un gioco di domande sollecita.

[4] Cfr. il saggio *Metodo per realizzare un film operaio*, qui pubblicato.
[5] Cfr. P. Montani, *L'ideologia che nasce dalla forma*, « Bianco e Nero », n. 7/8, 1971.

I, 2 La questione dell'intreccio

« La novità rivoluzionaria di Sciopero *non consiste assolutamente nel fatto che il suo contenuto — il movimento rivoluzionario — sia stato storicamente un fenomeno di massa, e non individuale ».*

Ad Eisenstein preme sottolineare come il film soggiaccia ad una precisa scelta linguistica, ad un intervento teorico (e non soltanto ideologico) a livello del processo di costituzione delle forme. Ancora una volta, cioè, viene ribadita la priorità della forma intesa come « procedimento artistico ben impostato che rivela se stesso come contenuto ». Il carattere rivoluzionario del film non è necessariamente legato al suo « contenuto », esplicitamente rivoluzionario. Equazione fin troppo banale. Infatti se le strutture narrative rimangono quelle codificate dal sistema ideologico precedente il rivolgimento d'Ottobre, all'interno di esse il materiale-rivoluzione si qualifica come « genere » cinematografico, analogo in definitiva alla commedia brillante o al film in costume. Il regista si preoccupa invece di operare un netto taglio con il sistema di rappresentazione convenzionale, frutto e nel contempo veicolo di una determinata ideologia. Il contenuto profondo (meglio, il significato) di un messaggio si riscontra nel mutamento che esso determina nella forma (nei significanti). Il procedimento, dunque, nella sua specificazione intreccio e personaggi, si offre come riscontro per la messa in luce di problemi ideologici che si agitano sullo sfondo: vecchia pratica linguistica (periodo zarista) contro una nuova coscienza linguistica.

Sotto lo zar Nicola II, imperatore di Russia, il mercato cinematografico registra un andamento considerevole. Intraprendenti affaristi russi vanno a Parigi, comprano da Pathé macchine da proiezione e un certo numero di film e, tornati in patria, incominciano a battere le città e le campagne dello sconfinato paese, facendo conoscere a un gran numero di persone l'invenzione di Lumière. « Nel 1910 esistevano in tutto quindici teatri di posa per la produzione di film russi, compresi quelli delle filiali di case straniere come la Pathé, la Gaumont e altre, che in realtà erano i più importanti. Durante quell'anno l'Ambrosio, una delle ditte italiane più grosse, strinse alleanza con la Thiemann & Reinhardt, inviando tecnici italiani in cambio di film russi storici ed esotici. Il novanta per cento di questa industria « russa » aveva sede a Mosca, la capitale degli affari. I film stranieri dominavano i programmi in tutto il paese » [6].

Non è difficile immaginare che ci troviamo di fronte a un repertorio di non elevata qualità ed assolutamente indifferente ai grandi problemi del momento che si agitano sullo sfondo. I generi predominanti sono quelli che una volta si definivano « psicologico-salottieri », « melodrammatici », « d'avventura », ecc. L'ansia della novità fantastica e il prurito di identificarsi con i personaggi dello schermo sono i meccanismi che maggiormente attraggono il pubblico ricordando da vicino analoghe manifestazioni di fronte all'intreccio del « roman-feuilleton ». Insomma un terreno adatto perché il cinema renda feconda la sua duplice vocazione, alla quale deve la sua esistenza: essere strumento incosciente dell'ideologia che lo produce (vocazione ideologica) e costituire una sorgente di profitti (vocazione economica).

« I teatri elettrici fanno affari d'oro, e la gente prende più interesse ai programmi di quanto in Inghilterra si possa immaginare. In questi spetta-

[6] J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, 1964, p. 82.

coli si proiettano storie intrise di sangue e delitti. I giovani discutono di questi orrori d'importazione — quasi tutti di origine francese — come se si trattasse di avvenimenti reali, e si interessano molto di più a "Gli orrori della vita" o a "La vendetta del marito", che ai lavori di Tolstoj, Dostoevskij e Čechov, per i quali la Russia va famosa... Di notte le strade sono affollate da quella che in genere si usa chiamare plebaglia: tutti dicono un sacco di sciocchezze e vagano dall'uno all'altro degli abbaglianti teatri elettrici » [7].
Nel 1913 nella sola Mosca esistono oltre cinquanta filiali di ditte straniere. Nonostante l'accresciuto interesse degli spettatori per i film di produzione nazionale, sugli schermi si continuano a proiettare film stranieri. Per ogni film russo ce ne sono almeno quattro o cinque importati. La concorrenza straniera soffoca la cinematografia russa. D'altra parte la burocrazia zarista, per bocca del suo stesso capo [8], si compiace nel sottovalutare il cinema e la grossa borghesia dimostra scarsa fiducia in un investimento economico a favore di un'attività considerata « frivola », tanto più avendo ancora sufficienti possibilità d'investimento dei propri capitali in vecchie branche dell'industria ormai collaudate (carbone, petrolio, metalli, ecc.). Lo sfruttamento del mercato cinematografico rimane quasi esclusivamente all'appannaggio di piccoli affaristi, di speculatori, di avventurieri. Soltanto nel periodo della rivoluzione democratico-borghese del febbraio 1917 la cinematografia russa trova un suo assetto industriale, con proprie case di produzione. Gli intellettuali cominciano a provare interessi meno occasionali per il nuovo mezzo. Il 27 agosto 1919 Lenin firma il decreto per cui il commercio e l'industria fotografica e cinematografica passano sotto la direzione del commissariato del popolo per l'istruzione.
La Rivoluzione d'Ottobre non lascia certo indifferenti quegli artisti che hanno già intrapreso la via della sperimentazione formale.
L'incontro dell'avanguardia con il nuovo rovesciamento storico e sociale genera sostanzialmente due stati d'animo. Da una parte la sfiducia e il rifiuto verso quei mezzi che sono testimoni della significazione culturale del passato (nella fattispecie il cinema del periodo zarista) ed una conseguente idea di progressione, di impegno. Dall'altra un'atmosfera di catarsi: la Rivoluzione è percepita come nascita di un mondo nuovo, in cui bisogna inventare tutto. La *ricerca di forme* nella Russia rivoluzionaria può essere pensata a partire dalla nozione di « cultura di tipo aperto » che si considera come « nata da zero », e come accumulante progressivamente gli elementi della verità, la pienezza della quale non è pensata che nell'avvenire. Sia in un caso che nell'altro il problema centrale è quello della scelta linguistica, vissuta ora come scelta etica.
Quanto ad Eisenstein la sensazione di vivere un clima culturale in fieri, unita alle tesi di Bogdanov, mutuate nell'ambito di Proletkult (se ne parlerà più diffusamente in seguito) sul « collettivismo » come principio estetico fondamentale dell'arte proletaria (la nuova arte prende per suo eroe non l'individuo, ma la collettività o l'uomo della collettività) costituiscono le premesse che gli permettono di lanciare anatemi contro il soggetto e contro l'intreccio tradizionali. Lo scenario di *Sciopero* viene elaborato partendo dai seguenti principi: « a) Via le figure individuali (gli

[7] S. Graham, *Changing Russia*, J. Lane, Londra 1913, cit. da J. Leyda. La città cui fa riferimento l'autore è Rostov.

[8] Nicola II: « Io ritengo che la cinematografia sia un divertimento sciocco, senza utilità per nessuno, e anche pericoloso. Solo un anormale può mettere quel mestiere da baraccone sullo stesso livello dell'arte. Sono sciocchezze insignificanti a cui non bisogna attribuire importanza alcuna ». S. Zilberštejn, *Nicola II sul cinema*, cit. in N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, 1962.

eroi che spiccano sulle masse) e b) via la catena particolare degli avvenimenti (la trama-narrazione, sia pure non personale ma che tuttavia spicca in modo "personale" sulla bassa degli avvenimenti) »[9].
Par dare un respiro più ampio, ma nel contempo più definito, al discorso di Eisenstein e per situarlo all'interno del movimento d'avanguardia si può ora fare un breve accenno a una serie di referenze, che in seguito verranno giustificate più ampiamente.
Già durante l'attività teatrale svolta nel Proletkult (il teatro per Eisenstein è il luogo della « pre-sperimentazione », in cui si forma, storicamente, come membro dell'avanguardia e chiarisce i suoi rapporti con la rivoluzione), il regista ha modo di combattere e di opporsi ai canoni tradizionali della costruzione dell'opera.
Il bersaglio della sua critica è rappresentato dal teatro naturalistico con i suoi eroi e le sue trame ben collaudate. Un aiuto in tal senso lo riceve dagli insegnamenti di Mejerchol'd, che per primo mette a nudo la natura intimistica, psicologistica e discorsivo-referenziale — volta cioè alla mera illustrazione delle parole dell'autore — su cui si fonda il teatro di Stanislavskij[10], e dalle sollecitazioni di Majakovskij sempre dichiaratamente contrario alle analisi psicologiche e alle minuzie del naturalismo: « Osservate il lavoro del teatro d'Arte. Scegliendo soprattutto drammi di vita quotidiana, si sforza di trasportare sul palcoscenico, tale e quale, un pezzo di strada disadorna. Imita servilmente la natura in tutto, dal fastidioso scricchiare del grillo alle tende ondulate dal vento »[11].
Anche in campo filmico si fanno i primi passi verso un cinema che si allontani da una superficiale psicologia, che non si accontenti più di registrare un'azione teatrale ma che si collochi con un preciso disegno in un tempo e in uno spazio autonomi. Per primo Kulešov, nel suo celebre « laboratorio sperimentale », offre una dimostrazione sul ruolo creativo del montaggio. Il senso di un film comincia ad essere recuperabile al di fuori della sua trama, della sua successione narrativa consequenziale ed impavida verso la meta finale.
Ma l'opposizione più perentoria e coerente contro certe convenzioni retoriche è condotta da D. Vertov. Fin dai suoi primi manifesti, motiva il suo sdegno e il suo rifiuto del film « drammatico », giudicandolo una forma di divertimento aliena dai bisogni e dai desideri del nuovo pubblico sovietico. E tutto il lavoro compiuto da lui e dalla sua troupe si orienta sulla ripresa e sul montaggio del « documento » (cine-analisi rispetto alla realtà, cine-teoria della relatività rispetto allo schermo: sono anticipazioni che avrò modo di dibattere più ampiamente) con un costante arricchimento tecnico e teorico. La maggior parte dei cineasti russi lo guarda con malcelata alterigia anche perché Vertov sa rivolgersi loro con precise accuse: « Cinque anni vitali di audaci esperimenti mondiali sono entrati dentro di voi e ne sono usciti senza lasciare alcuna traccia. I modelli "artistici" prerivoluzionari pendono in voi come icòne e verso esse soltanto tendono

[9] Interessante è questa osservazione di V. Šklovskij tratta dalla prefazione del volume Eisenstein: *Bronenosec Potëmkin*, Mosca 1926, cit. in « *Cinema 60* », anno VIII, n. 65-66, pag. 32: « La prima realizzazione cinematografica di Eisenstein, *Stačka*, non può essere peraltro definita un film senza intreccio. In *Stačka* l'intreccio c'è, è la storia di un operaio che cede alla provocazione ma questo intreccio viene compresso dallo sviluppo delle « attrazioni »; a tal punto che il film dà l'impressione d'essere privo d'intreccio. Ma in *Stačka* Eisenstein ha anche indicato una nuova possibilità di utilizzazione dell'intreccio nel cinema. Le linee fondamentali della composizione possono cioè essere concentrate non soltanto sui casi personali dell'eroe, ma anche sul raffronto dei momenti del montaggio... l'autore cinematografico può comporre un intreccio col montaggio ».

[10] Cfr. P. Montani, *Prefazione a Eisenstein e il teatro*, in « Rassegna Sovietica », n. 3, 1969.

[11] Cfr. A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, 1968, pag. 232.

le vostre viscere devote. L'estero vi dà appoggio in questo vostro errore, mandando nella Russia rinnovata le reliquie imperiture di cine-drammi condite con la salsa di una tecnica eccellente »[12].

La lotta contro l'opera costruita sui « personaggi » è condotta anche dai formalisti, tra i più solleciti a interessarsi al nuovo mezzo espressivo. « Una volta si escogitò per giungere all'unione dei pezzi semantici l'aggancio mediante il destino di un singolo personaggio. Questo non è l'unico metodo, e comunque è un metodo, non una norma. Si tratta di un metodo, di una tecnica, adatti soltanto per certe cose. La più facile storia da elaborare con questo metodo è quella di come ha fatto un uomo ad unirsi con una donna. Ecco spiegato perché tanto spesso le opere a soggetto si concludono con il matrimonio »[13].

E sono i formalisti, superata la fase dissacratoria, a impostare un'azione di fiancheggiamento critico con i cineasti, teorizzando l'opposizione, fra « cinema dell'immagine » (cinema come campo semantico autonomo) e « cinema della realtà » (cinema riproduttivo, di « fatti »).

La discriminante che viene ora alla luce non è più, dunque, fra « vecchio e nuovo », fra le connotazioni che marcano la cinematografia del periodo zarista (falsità, consumo, ecc.) e quelle legate alla nuova cinematografia (veridicità, impegno ecc.) ma, all'interno di quest'ultima, nasce nel campo specifico della scrittura filmica. Tynjanov è per l'autonomia del linguaggio cinematografico: « E' perfettamente chiaro che in questa trasformazione stilistica (e quindi anche semantica), il "protagonista" del cinema non è "l'uomo visibile" e nemmeno "l'oggetto visibile", bensì un uomo e un oggetto "nuovi", uomini e oggetti trasformati sul piano dell'arte, l'"uomo" e l'"oggetto" del cinema »[14]. Brik, invece, è per la fedeltà al reale: « Prima qualsiasi trasformazione, qualsiasi scelta tendenziosa del materiale venivano considerati condizione imprescindibile della creazione poetica, un elemento positivo, mentre oggi proprio questa deformazione, questa scelta tendenziosa sono considerate un metodo difettoso, un elemento negativo... Si tratta della lotta del fatto contro l'invenzione creativa, della realtà contro lo schema artistico, che la deforma »[15].

Ritornando infine ad Eisenstein va rilevato come sostanzialmente condivida le posizioni di Tynjanov. Ancora nel 1928, al culmine delle esperienze sul cinema « intellettuale », s'avventa contro i moduli espressivi che si fondano sulla riproduzione delle caratteristiche quotidiane dell'« uomo vivente », inteso come una specie di attributo « vivificante » dell'idea sociale: « Compagno "uomo vivente"! Della letteratura non rispondo. Del teatro nemmeno. Ma il cinema non è posto per voi!

Per il cinema voi siete una *deviazione di destra*.

Siete un'esigenza inadeguata al livello dei mezzi tecnici, delle possibilità e pertanto anche dei "doveri" della sua espressione. Il grado di sviluppo degli strumenti di produzione detta le forme di ideologia. Voi siete il dettato corrispondente alla fase più bassa dello sviluppo industriale nel campo artistico.

Voi, quale tema, siete troppo scarno (siete come l'aratro di legno) per una forma d'arte altamente industrializzata qual è il cinema in generale, e quello intellettuale nelle sue aspirazioni, in particolare.

[12] D. Vertov, *Ai Cineasti. Il consiglio dei tre*, 1923, in « Cinema e Film », n. 3, 1967, pag. 158.

[13] V. Šklovskij, *S.M. Eisnstein e il film non recitato*, « Novyi Lef », n. 4, 1927.

[14] J. Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, 1971, pag. 63.

[15] O. Brik, *La fissazione del fatto*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit. pp. 96-97.

Inoltre il cinema è adatto a voi e voi siete adatto al cinema non più di quanto lo sia la lancetta dei secondi per sventrare un salmone! »[16].
Il cerchio si è ristretto di nuovo su Eisenstein; questo breve giro d'orizzonte ci ha permesso di stabilire almeno due cose: a) la posizione di Eisenstein rispetto alla questione dell'intreccio, anche se questa è stata definita più per differenzialità — per ciò che non è — che per esemplificazioni; b) la partecipazione di Eisenstein a un gioco dialettico e non una sua relegazione al disopra di un dibattito culturale. Quest'ultima osservazione vale soprattutto per coloro che, fidando in una certezza mitica, identificano il cinema rivoluzionario con Eisenstein.

I, 3 La questione del materiale storico-rivoluzionario

> « *Il materiale storico-rivoluzionario, e cioè il passato "produttivo" ai fini della realtà rivoluzionaria presente è stato preso in esame, per la prima volta, da un angolo visuale esatto...* ».

1, 3, 1. *Il passato storico-rivoluzionario.* Il paragrafo precedente (il rifiuto dell'« eroe individuale » e del tradizionale impianto narrativo di tipo ottocentesco) ha messo di fronte il « vecchio » e il « nuovo » e ha ritagliato all'interno del « nuovo » diverse posizioni. Ma la questione dell'intreccio si rivela in una prospettiva più ampia, come uno dei tanti terreni di battaglia: un altro punto di scontro è allora quello relativo al materiale da raccontare. Anche qui le opposizioni si ripetono: vecchio cinema (quello zarista) contro nuovo cinema (quello rivoluzionario); e all'interno del nuovo cinema dibattito su cosa raccontare.
Ho già fatto accenno alla situazione cinematografica in Russia prima della rivoluzione. Mutate le condizioni storiche si sente l'urgenza di un riaggancio del cinema con gli avvenimenti storici e politici del paese. In questo senso va intesa la frase di Lenin: « La produzione dei nuovi film permeati dall'idea comunista e rispecchianti la realtà sovietica deve cominciare con la cronaca ». E sempre nel medesimo senso va interpretato il progetto del Proletkult di una serie di film dedicati al movimento rivoluzionario in Russia, dal titolo « Verso la dittatura » e che doveva comprendere otto film, i quali trattassero i seguenti temi: 1) importazione dall'estero di letteratura di contrabbando; 2) stampa clandestina; 3) lavoro delle masse; 4) Primo Maggio, dimostrazione; 5) sciopero; 6) perquisizioni e arresti; 7) prigione e deportazione; 8) evasioni. Della serie, un solo film viene realizzato: *Sciopero*, che viene scelto da Eisenstein quale — secondo la sua espressione — « più efficace » e « più di massa ».
Per l'elaborazione dello scenario, si attinge a un largo materiale storico letteratura e archivi, ricordi di vecchi bolscevichi, di ex detenuti politici, ecc.
Al tema storico, alla rivoluzione, al passato significativo e esplicativo della realtà presente Eisenstein rimane pressoché fedele nel corso di tutta la sua attività. « Come artista potrei esprimere altre cose, e più liberamente, della vita alla quale partecipo con i miei compagni e dell'emozione che ne provo? Non sono membro del partito comunista; ma questo non vuol dire che debba rifiutarmi a ordinare sullo schermo quanto sento nella potenza d'azione e di volontà delle masse che hanno fatto e continuano la rivoluzione, e ad esprimere quei sentimenti e quelle idee di cui la nuova Russia è così ricca. Non è degli artisti esprimere la propria

[16] S.M. Eisenstein, *Prospettive*, cit.

epoca? Non esiste dunque altra cosa nell'URSS da esprimere se non i tempi rivoluzionari »[17]. Tempi, dunque, che per il regista assolvono un compito specifico: quello di dotare il messaggio di un rilievo esplicitamente politico.

1, 3, 2. *La dinamicità del passato.* I presupposti ideologici sui quali si fonda il discorso di Eisenstein sono due: concepire la natura come la sola realtà, ammettere nella realtà una costituzione dialettica. La materia in virtù della propria struttura dialettica, è percorsa da un interno processo, per il quale le cose via via nascono, muoiono, si trasformano, divengono, poiché sono soggette a precise leggi: il conflitto di sintesi, la conversione della quantità in qualità, i rapporti fra struttura e sovrastruttura. La materia ha dunque nei suoi processi un'interna razionalità, pur non essendo manifestazione di un essere trascendente. Ma l'attenzione del regista è rivolta in maniera precipua alla resa interpretativa delle contraddizioni interne alla vita economica e sociale degli uomini (la contraddizione come conflitto esistente fra le forze produttive di una determinata società e i suoi rapporti di produzione, ad es., lo sciopero come punto critico di un particolare conflitto) nei reciproci loro rapporti e nei loro rapporti con le cose, sempre tenendo presente che le forme di relazione interindividuali dipendono dal modo di produrre la vita materiale (ognuno cambia sé nella misura in cui cambia e modifica, ad es. con uno sciopero, tutto il complesso di rapporti entro i quali è situato).

Il materiale cui Eisenstein attinge è, come abbiamo visto, il « passato produttivo ai fini della realtà presente ». Un momento di lotta che trova il suo dispiegamento e il suo soddisfacimento soltanto nella Rivoluzione d'Ottobre. Una « grande questione del progresso umano », per dirla con Lukács. « In *Sciopero* — commenta Toti — ...(il) contenuto è lo stesso materiale produttivo adoperato, cioè le masse come protagoniste della rivoluzione e, il loro proporsi come fenomeno storico, come quantità di passato storico produttivo di « ricchezza di vita ». Il poeta Eisenstein è provocato dalla realtà di massa — questo bisogna intendere bene — come qualsiasi poeta (pittore, musicista, ecc.) è provocato dai fenomeni verbali, sonori, coloristici del suo tempo storico; ma ne è provocato in modo singolarissimo, cioè nella loro organizzazione poetica possibile, nel loro probabile articolarsi e corrispondersi discorsivamente, secondo una loro interna narratività e frequentazione reciproca di significati tendenziali (cioè autosuperantisi verso un altro "senso") »[18]. Si può ancora aggiungere che la materia si propone come insieme di significati ma che il « senso » dell'opera non si risolve poi in nessuno di questi significati presi singolarmente: sarà, invece, qualcosa di complessivo, un'amalgama dei rapporti relazionali di tutti i significati rispetto a un fine.

1, 3, 3,. *L'interpretazione del passato.* Eisenstein, nell'atto della scelta pertinenziale, vuole interpretare la storia reale partendo dai suoi presupposti materiali. Il problema dei criteri di selezione diventa così uno dei momenti cruciali della costruzione del messaggio estetico. Una metodologia (una filosofia) ben precisa, il materialismo, ed una realtà fattuale, una porzione della storia della società, altrettanto identificata: la risultante è un'interpretazione delle determinazioni passate, uno studio delle contraddizioni, del progressivo loro dispiegarsi e risolversi in forme sempre più estese di organizzazione. E' evidente che in questa attitudine « oggettuale » non viene per nulla sminuita la funzione personale dell'artista e di conseguenza viene restituita alla volontà indagatrice e « creatrice » (sovrastruttura) un posto essenziale. Il prelievo che Eisenstein compie non

17 L. Moussinac, *Le cinéma sovietique*, « N.R.F. », 1928.
18 G. Toti, *op. cit.*

è perciò una sorta di contemplazione che si limiterebbe a far parlare l'oggetto, il quale però sarebbe « esso » a parlare e quindi ad agire, mentre il regista non farebbe che obbedire a ciò che ha solo provocato e messo in moto. Stabilito « l'angolo visuale esatto » si tratta ora di esaminare i « momenti caratteristici ». « Innanzitutto, la realtà oggettiva di per se stessa — scrive Lukács — non è un caotico miscuglio di movimenti privi di direzione, bensì un processo evolutivo che ha in sé tendenze più o meno accentuate, che ha soprattutto una propria tendenza fondamentale »[19]. Mediante un processo di astrazione cioè, viene operata una razionalizzazione dei momenti di espansione e di dinamismo della realtà nell'ottica di un obiettivo finale. Si evidenziano così quelle essenze interne al fenomeno singolo (il perché, la ragion d'essere di un qualsiasi evento) che ancorano il fenomeno stesso, e contribuiscono a formare un processo rivoluzionario, un processo orientato rispetto a obiettivi prefissati. Nell'emulsione finale le varie fasi della lotta risultano tenute insieme dalle trame della « logica produttiva », cui Eisenstein fa esplicito riferimento.

1, 3, 4. *L'esposizione del passato.* « Il pubblico assistendo al film avrebbe dovuto studiarlo freddamente come un documento sull'evoluzione dello sciopero nella Russia prerivoluzionaria: l'oppressione che porta alla necessità dello sciopero, il processo di organizzazione degli operai per una azione unitaria, la nuova ondata di oppressione. Ma il film non raggiunse l'effetto desiderato e conseguì invece un risultato molto più grande e prezioso: "commosse" il pubblico »[20]. La testimonianza del Leyda documenta l'osmosi avvenuta tra la sensibilità artistica e l'illuminazione dell'analisi critica che l'ha preceduta. Il materiale storico è stato come reinventato nei modi propri della poetica del regista. I suggerimenti che una serie di fatti proponevano sono diventati lezione informativa, il modo in cui questi fatti si sono svolti ha sollecitato una strutturazione della parte didattica in una « rappresentazione ». Ciò che conta, ormai, è solo questa.

1, 3, 5. *Il rapporto referenza storica-testo poetico.* A maggior completezza di quanto è stato finora trattato, Eisenstein aggiunge che la realizzazione del « montaggio della sceneggiatura » non è avvenuta in base a « leggi drammatiche qualsiasi » ma, ad es., secondo l'organizzazione del materiale di cronaca, articolato nella prospettiva suggerita dall'« angolo visuale esatto ». Vale a dire che l'artificio linguistico « formalmente innovatore » e « delineatosi storicamente per primo » sta in una disposizione del materiale di cronaca conseguente alla scoperta dell'« angolo visuale esatto ». In quest'atto di « comprensione formale » si delineano due momenti fondamentali: la scelta dell'« angolo visuale » nei confronti del materiale (ma il rapporto fra i due elementi è biunivoco come abbiamo visto); l'organizzazione del materiale di cronaca (anch'essa interdipendente dal primo momento piuttosto che da « leggi drammatiche »). « Di qui la sua concezione del montaggio e della sceneggiatura, non come messa in pratica di "leggi drammatiche qualsiasi universalmente riconosciute", ma, al contrario, come violazione di queste, cioè come scelta del materiale di cronistoria provocante una certa angolazione visuale (le masse degli operai impongono quella scelta visuale. Se sono materiali storicamente-artisticamente produttivi, e non una qualsiasi prise de vue che le neghi e le cancelli). Ancora: montaggio e sceneggiatura come comprensione formale — essenziale — del materiale proposto. La comprensione formale — cioè artistica, artigianale, artificiante — del materiale di massa (gli scioperanti rivoluzionari) è insomma l'artificio stesso del regista, il suo

[19] G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, 1964, pag. 52.
[20] J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, cit., pp. 262-263.

machiavello poetico, il suo grimaldello di nuove sfere sensoriali della vista storica. Perché questo artificio dev'essere innovante, dev'essere delineato storicamente per primo, dev'essere assolutamente nuovo, mai ripetuto o ripetibile, ma comprensione unica concretata di quel materiale scoperto e rivelato »[21].

Si può notare allora come il rapporto referenza storica-testo poetico si collochi a due livelli: a quelli del *materiale* — il fatto storico in sé e la sua documentazione — che è produttore di storia, di vita (la Rivoluzione) e di poesia (il film *Sciopero*); a quello della *scelta ideologica*, selezionatrice del materiale storico (vita) e organizzatrice del costrutto filmico (poesia).

Ci si accorge così che viene stabilito un suggestivo parallelismo tra i risultati di un processo storico (la rivoluzione come « riflesso » di una serie di situazioni politiche) e i risultati di un processo conoscitivo (« Sciopero » come « riflesso » di una serie di condizioni materiali).

I, 4 Proposta per una formalizzazione del processo di produzione artistica di « Sciopero »

Se dunque, come cerco di dimostrare, il procedimento formale nasce dall'osservazione critica della realtà e dalla capacità di tradurre in sensi predeterminati le « proprietà » dei segni assunti nella costruzione dell'opera, si può allora tentare la modellizzazione del comportamento del regista (è un modo per negare l'accusa di « spontaneismo » rivolta al film) pronti a pagare le decime alla semplificazione e alla difficoltà di schematizzare emozioni e meccanismi sensoriali che Eisenstein mette in gioco, avendo in massima stima il livello percettivo.

REALTA'	ANALISI POLITICA	PROCESSO FORMALE	ARTE
	ANGOLO VISUALE (Materialismo dialettico)	MACCHINA DA PRESA	
MATERIALE STORICO RIVOLUZIONARIO	ORGANIZZAZIONE DEL MATERIALE STORICO-RIVOLUZIONARIO	ORGANIZZAZIONE POETICA DEI SEGNI [3]	FILM
PROCESSO DI PRODUZIONE [1]	PROCESSO DIALETTICO	MONTAGGIO	
FENOMENO (Fatto bruto)	ESSENZA PRODUTTIVA DEL FENOMENO [2]	IDEA [4] (Significato) [5]	CINEMA [6]

[1] La realtà possiede un'interna dinamicità.

[2] Nel momento in cui si scopre la produttività di un fenomeno ai fini di un risultato, si precisa la sua posizione in un processo.

[3] Non « ricerca di forme corrispondenti a un contenuto nuovo » (meccanicismo) ma attuazione di un processo autonomo in cui l'« analisi politica » fornisce i termini di relazione con i quali il « processo formale » organizza il proprio processo dialettico: la giustezza dell'analisi politica sta alla base dell'esigenza formale. Infatti il « processo formale » ribadisce con mezzi che gli sono propri (artifizi registici coscienti) una propria autonomia arricchendo un discorso espressamente intellettuale (cinema che dirige l'intero processo di pensiero) con una dinamizzazione emotiva.

[4] « Il conflitto nell'interno di una tesi (idea astratta) si formula nella dialettica della didascalia, si forma spazialmente nel conflitto all'interno del'inquadratura, ed esplode con intensità crescente nel conflitto di montaggio tra le singole inquadrature ». S.M. Eisenstein.

[5] Inteso come classe di possibili sensi.

[6] Cioè rappresentazione della realtà. E per Eisenstein, ricostruzione socialmente operante.

[21] G. Toti, *op. cit.* L'insistenza di Toti sulla scelta visuale credo debba essere interpretata

Pur con i limiti già denunciati, questa proposta di formalizzazione rivela una struttura semiotica precisa, all'interno della quale interagiscono diverse funzioni. Una di queste è rivolta all'atteggiamento percettivo dello spettatore (se non è rientrata nello schema è anche per « correttezza » nei confronti dell'articolo di cui mi sto occupando nel quale sono rintracciabili solo vaghi accenni, in confronto all'area occupata dal problema nella considerazione del regista) e in particolare alla sua mobilitazione sensoriale e non solo intellettiva.

Le forme con le quali queste sollecitazioni prendono vita sono diverse. Ora, con un gioco di scosse emotive, di spinte sensorie e psicologiche « In luogo del rispecchiamento statico dell'evento dato, richiesto dal tema, e dalla possibilità d'una sua soluzione soltanto attraverso l'azione logicamente legata con quell'evento, viene avanzato un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori della composizione data e dell'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto finale » [22] —; ora, con il gusto di immagini sensibili, vive, turgide, quasi palpabili — « Il dualismo delle sfere del "sentimento" e della ragione" deve trovare un limite nel nuovo tipo di arte. Restituire alla scienza la sua sensibilità. Restituire al processo intellettuale il suo ardore e la sua passionalità. Tuffare l'astratto processo del pensiero nel fervore dell'attività pratica. Restituire all'impotenza della formula speculativa tutta la turgidezza e la ricchezza della forma animalmente sentita » [23]; ora, con una « violenza poetica » che costringe lo spettatore a uscire dalla sua condizione abituale, a trovare quel distacco da sé e dai propri codici esistenziali per offrire il massimo di disponibilità e di partecipazione — « Il pathos dimostra la sua efficacia quando costringe lo spettatore a balzare in piedi dalla sedia; o a crollare nel punto in cui si trova; o ad applaudire, a gridare forte; quando i suoi occhi brillano di gioia prima di spargere lacrime di felicità... quanto, insomma, lo spettatore è costretto a "uscire da se stesso" [24]. Se in questi meccanismi linguistici non è difficile scorgere le tracce e il lavoro di altri procedimenti analoghi — come le teorie del *grottesco* di Mejerchol'd ("trasportare lo spettatore da un piano appena raggiunto ad un altro piano per lui assolutamente inaspettato") e dello *straniamento* di Šklovskij (la "messa a nudo del procedimento" per provocare lo spettatore ad una uscita traumatica dalle proprie abitudini percettive ») [25] è pur vero che nell'universo formale di Eisenstein, universo, cioè, in cui i personaggi si muovono nel mondo dichiarato della rappresentazione, si può scorgere un originale impasto di aspirazioni morali e di spinte « melodrammatiche » (nel senso etimologico della parola) che genera una carica passionale in grado di violentare la realtà al di là del « quotidiano » e del « razionale ».

A questo punto vorrei anticipare due prime osservazioni a proposito del rapporto ideologia-forma, che costituisce il nucleo centrale del discorso.

a) *Sulla spettacolarità.* Fra la compiacenza coinvolgente di una scrittura occultata (la volgare « cattura » dello spettatore sfruttata da tanto cinema

non come una « mitizzazione » dell'oggetto reale (l'oggetto che parlerebbe da sé), ma piuttosto come una sottolineatura dell'aderenza che il regista pone ai presupposti materiali (atteggiamento materialistico) per un'interpretazione storica.

[22] S.M. Eisenstein, *Montaggio delle attrazioni*, 1923, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, 1964, pp. 519-522.

[23] S.M. Eisenstein, *Prospettive*, cit.

[24] S.M. Eisenstein, *La struttura del film*, in *Forma e tecnica del film...*, cit.

[25] Cfr. P. Montani, *L'ideologia che nasce dalla forma: il montaggio delle attrazioni*, cit.

made in Hollywood) e le crudeltà dei metodi « stranianti » Eisenstein occupa una posizione originale, grazie a quel suo presentarsi con passionale autorità in modo tale da ostacolare la possibilità di un pubblico freddo, lucido e critico, salvo stimolarlo a un ripensamento successivo. Lo spettatore viene sdoppiato, per modo di dire, in un prima e in un poi: è l'emozione che lo conquista, è la razionalità che lo fa poi partner di un dialogo critico.

b) *Sul « visibile » e sul « reale ».* L'immagine filmica per la sua natura speculare, per quel suo spontaneo offrirsi a « supplemento » di qualcosa d'altro, rischia facilmente di essere confusa con il reale, con il mondo che sta al di fuori della finzione. Il *reale* e il *visibile* hanno due mondi propri, con propri ordinamenti e sistemi metrici propri. E' quando non si rispetta questa distinzione che nascono pratiche naturalistiche, i miti del « cinema diretto » e così via. A dispetto di certe posteriori dichiarazioni — molto sospette però per i tempi e per i modi con cui vengono formulate; Ždanov ne sa qualcosa — la condanna del « realismo », del « naturalismo » da parte di Eisenstein è netta. L'immagine filmica deve ricercare lo statuto della propria inserzione ideologica non nella logica elementare e meccanicistica della verisimiglianza, ma in una logica superiore di un significato costante. Atteggiamento questo che Eisenstein teorizza compiutamente in un saggio del 1929, allorché analizzando le sproporzioni compositive delle maschere del giapponese Sharaku, un creatore di stampe del sec. XVIII, scrive: « La rappresentazione degli oggetti nelle loro proporzioni reali (assolute) altro non è naturalmente che un tributo alla logica formale ortodossa: una subordinazione a un ordine inviolabile delle cose... Il realismo positivistico non è affatto la forma corretta della percezione, ma semplicemente la funzione d'una certa forma di struttura sociale... »[26].

Ora, approfondendo il discorso, non è un mistero che nella tradizione occidentale ci sia stato un imporsi autoritario e violento dei codici dell'analogia e che, nella medesima tradizione, sia fecondato il mito speculare della conoscenza come « visione » di un dato oggetto. Così mentre si raddoppia all'infinito la menzogna secondo cui il « visibile » sarebbe specchio del reale, contemporaneamente si porta a compimento quella *vocazione fotologica*, dietro la quale il cinema maschera spesso i suoi sensi di colpa: « La fotologia è il discorso della luce, di una cieca chiaroveggenza, specularità, trasparenza... Si chiama fotologica questa ostinazione a confondere visione e conoscenza, a fare di questa la ricompensa di quella e di quella la garanzia di questa, a vedere nella loro immediatezza, nella loro identificazione, nella loro proiezione, il modello della conoscenza »[27].

II Cinema/Politica

> *« una concezione della forma fondata su basi autenticamente marxiste porta a risultati ideologicamente validi e socialmente necessari ».*

Di fronte alla sempre più ricorrente nozione di « cinema politico », di « cinema materialista », di « cinema militante », ecc. devo confessare una

[26] S.M. Eisenstein, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in *Forma e tecnica del film*, cit.

[27] Cfr. F. Ferrini, *La fabbrica oscurata*, in « Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro », Quaderno n. 15, 1970.

certa riluttanza e ammettere un sistematico sospetto. Sia perché la nozione in sé è difficile ed ambigua, sia perché spesso di essa se ne fa un uso scorretto e mistificante. Ogni film, si dice e a ragione, è politico. Ma al di là di istanze moralistiche e di esemplificazioni più o meno velleitarie una definizione teorica e una costituzione pratica del concetto di « politicità » procedono in uno spazio decisamente off o comunque « diverso » e per ciò stesso si sviluppano al margine, fra rotture ed eccessi, o all'interno di circuiti normali ma in un gioco opaco, fatto di espressioni velate, di scarti apparentemente irrilevanti, di un dire indiretto. Uno spazio, dunque, che per diventare produttivo abbisogna di un lavoro di decifrazione e perché no di divulgazione. Solo così i meccanismi testuali, i procedimenti, i codici che vi operano (vi operano per fare *politicamente* del cinema e non soltanto del cinema dai contenuti *politici*) vengono alla luce e possono servire a sgombrare il campo da tanti equivoci.

Ogni film è, di riflesso, politico per almeno due ragioni:

a) per una caratteristica generale, in quanto è un prodotto fabbricato all'interno di un determinato sistema economico e come tale diventa merce, al pari di tante altre, con un preciso valore di scambio;

b) per una sua specificità, in quanto è un prodotto simbolico determinato all'interno di un particolare sistema ideologico: essendo il cinema una pratica significante diventa produttore di senso con precisi valori ideologici.
In altre parole il cinema è un oggetto politico per la serie di rapporti — a livelli diversi e fra loro intersecantisi — che riesce a intrattenere: è cioè, un sistema di produzione simbolica (dice delle cose, comunica, influenza, suggestiona, ecc.) iscritto in un sistema di produzione economica che lo comprende e lo condiziona.
Se il cinema non deve avere la presunzione di incidere e mutare un sistema economico-sociale (se non con effetti secondari, sovradeterminati sulla base della reciprocità necessaria del rapporto fra struttura e sovrastruttura: è nell'universo delle ideologie che gli uomini prendono coscienza della contraddizione capitale-lavoro, insomma dei rapporti di produzione) deve invece avere l'umiltà di operare sul terreno che gli compete: quello del linguaggio, quello della propria materialità. Soltanto in questa maniera può poi preoccuparsi della sua posizione critica nei confronti dei rapporti di produzione di una certa società o della funzione sociale che un certa altra società gli assegna.
La politicità di un film la si misura appunto dal modo in cui esso esibisce questa coscienza nei confronti dei rapporti sociali dai quali è determinato e mostra gli scarti, le trasformazioni, il lavoro che ha svolto rispetto all'ideologia dominante. Ciò che non è assolutamente sufficiente è che un film si accontenti invece di *contenuti* politici o civili.
A me pare che Eisenstein parta col piede giusto quando, per motivare il carattere « politico » del suo film, parla di due artifizi linguistici.
Ma per verificare queste affermazioni, in relazione anche alla breve premessa fatta, devo scendere in dettagli, ricominciare da capo un processo, aprire delle parentesi, rimandare a precisi contesti storici. Toccherà al lettore generalizzare alcune definizioni, rifarsi allo schema di formalizzazione proposto e soprattutto considerare il lavoro di Eisenstein un punto di partenza e non di arrivo, un modo di fare del cinema politico e non *il* modo, un luogo di contraddizioni e non di certezze.

II, 1 Un modello di procedimento: l'industria pesante

« Il carattere rivoluzionario di Sciopero *è dovuto al fatto che il film trae il suo principio innovatore non dalla serie dei "fenomeni artistici" ma da quelle dei fenomeni immediatamente utilitari ».*

Le trasformazioni sociali messe in moto dalla Rivoluzione d'Ottobre, lo sviluppo dell'industrializzazione, il formarsi di nuove strutture si presentano agli occhi di Eisenstein come una spinta di lievitazione che gli suggerisce di attuare, in campo cinematografico, inserzioni dialettiche di metodi di elaborazione che non siano propri di quell'attività artistica né di alcun altro « fenomeno artistico » ma di « fenomeni immediatamente utilitari »: l'industria pesante si offre, ad es., come modello di procedimento. Le affermazioni di Eisenstein vanno però, qui, più che altrove, contestualizzate, riportate cioè nel loro tessuto storico e culturale; altrimenti rischiano di essere fraintese, e quel che è peggio « idealizzate ».

Bisogna, intanto, precisare di che sorta siano i cosidetti « inserimenti di altri fenomeni artistici », cui il regista si riferisce. Il richiamo a Mejerchol'd, al suo metodo « costruttivo », alla « biomeccanica » sono d'obbligo. Eisenstein ha frequentato la sua scuola e vi ha appreso — molto schematizzando — la maniera di disarticolare i copioni in brevi frammenti ritmici, affastellando gli avvenimenti in modo da volgere l'interiorità della vita in una molteplicità dispersiva, e di sostituire alla dimensione verticale del Teatro d'Arte una successione orizzontale di episodi incalzanti. Ha avuto modo di osservare la congiunzione fra il rigoroso astrattismo della « biomeccanica » (che organizza i movimenti dell'attore-acrobata con estrema esattezza al pari di una disciplina sportiva) con un umore clownesco, un gusto del buffo. Né possono essere dimenticati gli esempi che le molte regie di Mejerchol'd direttamente gli forniscono.

Nel terzo atto, ad es., di *Le Cocu magnifique*[28] compare in scena il primo "jazz-band" russo. La messinscena di *La morte di Tarelkin*[29] per cui Varvara Stefanova aveva approntata un'astrusa costruzione, una sorta di madornale « tritacarne », serve di pretesto per una sequela di scherzi da baraccone, di capriole e rincorse. Nello spettacolo « *La terra in subbuglio* »[30] spuntano mezzi di locomozione militari: motocicli, biciclette, automobili s'arrampicano sul palcoscenico della platea[31]. E' il momento in cui Mejerchol'd è al vertice della sua gloria e Lunačarskij in persona propone di chiamare in futuro *Mejerchol'da* ogni teatro che unisca gli espedienti del circo[32], delle palestre e del music-hall.

Contemporaneamente Eisenstein frequenta il gruppo della FEKS di Pietrogrado. Nell'autunno del 1922, al Proletkult di Mosca, diventa direttore dell'atelier degli allenamenti fisici: agli attori, infatti, oltre che recitazione

28 *Le cocu magnifique*, di Crommelynck, in scena il 25 aprile 1922.

29 *La morte di Torelkin*, di Suchovo-Kobylin, in scena il 24 novembre 1922.

30 *La terra in subbuglio*, da *La nuit* di M. Martinet, in scena il 4 marzo 1923.

31 L'idea del « montaggio delle attrazioni » di Eisenstein trova certamente in queste rappresentazioni i suoi punti fondanti.

32 Dopo la rivoluzione gli intellettuali si appassionano per il circo. Anche in questo campo è A. Lunačarskij, con una sua conferenza del 21 gennaio 1929, a promuovere e a incoraggiare gli esperimenti.

e storia della lotta di classe si insegna anche pratica sportiva (boxe, atletica leggera, giochi collettivi, scherma e « biomeccanica »).
Al Proletkult Eisenstein si mette al lavoro come scenografo e costumista [33]. Nel 1921, collaborando con V. Semyšljaev alla regia de « Il Messicano », da un racconto di Jack London, congiunge le scene di stampo « suprematista » con una serie di costumi clowneschi, dalla forma di cubi, sfere e trapezi. Non solo. Il punto culminante dello septtacolo è costituito da un incontro di pugilato che secondo la convenzione scenica, dovrebbe svolgersi dietro le quinte: « Il primo passo ch'io feci — annota Eisenstein — invadendo il campo del regista (dato che ufficialmente ero soltanto lo scenografo), fu di proporre che l'incontro venisse portato sulla scena. Suggerii inoltre che la scena fosse situata al centro della platea per ricreare lo stesso ambiente in cui si svolge un vero incontro di pugilato. Tentavo così di dar forma concreta a fatti reali... » [34]. Nella commedia *Sul precipizio* di V. Platnev (regia di M. Altman, 1922) per dare l'idea del dinamismo frenetico di una città, dissocia lo scenario in varie parti (un grattacielo, una casa, un ponte sospeso, ecc.) e assegna ciascuno di questi frammenti ai figuranti, i quali, sopra pattini a rotelle, vanno e vengono in tutti i sensi attorno al personaggio centrale uno scenario in continua trasformazione.
Finalmente nel 1923 mette in scena *Anche il più saggio si sbaglia*, dalla commedia omonima di Ostrovskij. Lo spettacolo comprende numeri da circo, come il camminare su una corda tesa parallelamente al pavimento, su un cavo inclinato, o come veri e propri voli acrobatici, numeri cioè che richiedono all'attore un allenamento serio e prolungato. « L'eccentricità dell'opera faceva risaltare questa stessa linea, attraverso contrasti fantastici. La tendenza nasceva non solo dall'illusione creata dalla recitazione, ma dal fatto fisico delle acrobazie. Un gesto diventava un movimento ginnico, la collera si esprimeva con una piroetta, l'esaltazione con un salto mortale, il lirismo culminava col "palo della morte"... Per la rappresentazione di questa pièce il palcoscenico prese la forma dell'arena di un circo equestre, chiusa da una barriera rossa e circondata per tre quarti dal pubblico » [35]. C'è poi un'« orchestra di rumori » e vengono recitate romanze zigane e strofette antireligiose. Un insieme barocco e frastagliato. « Credo di dover in primo luogo riconoscere il mio debito verso i principi fondamentali del circo e del teatro di varietà, da me amati appassionamente sin dall'infanzia. Sotto l'influenza dei comici francesi e di Chaplin (di cui avevano soltanto udito parlare), e delle prime notizie circa il fox-trot e il jazz, questo amore giovanile si sviluppò sempre più. L'elemento del teatro di varietà era evidentemente indispensabile in quel momento perché nascesse un modo di pensare fondato sul montaggio » [36]. Viene persino proiettato un cortometraggio, girato dal regista stesso, dal titolo *Il furto del diario di Glumov*: una malvagia parodia dei *Kinò* di Vertov! « E, in obbedienza ai precetti dei futuristi italiani, che avevano suggerito di spargere sulle poltrone colla forte o polveri da starnuto, alla fine petardi esplodevano sotto i posti del pubblico » [37].
Sarebbe interessante mettere a confronto le affinità tra gli esperimenti

[33] Per i lavori del regista al Proletkult cfr. *S.M. Eisenstein* di J. Mitry, Éditions Universitaires, Paris, 1961, pp. 22-30. *S.M. Eisenstein* di M. Morandini, CEI, Milano, 1966 pp. 16-21. *Le Proletkult, Eisenstein* di B. Eisenschitz, in « Cahiers du Cinéma », n. 220-221, pp. 39-44.
[34] S.M. Eisenstein, *Dal teatro al cinema*, 1934 in *Forma e tecnica del film...*, cit., pag. 8.
[35] *Ibidem*, pag. 9.
[36] *Ibidem*, pag. 13.
[37] A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., pag. 152.

del teatro russo d'avanguardia e le teorie di Marinetti (manifesto del 21 novembre 1913 sul teatro da « caffé concerto » e in quello dell'11 gennaio 1915 sul teatro sintetico) [38]. I due manifesti sostengono infatti una medesima necessità di ravvicinare il teatro di prosa al music-hall e parimento oppongono all'analisi psicologica l'azione, gli acrobatismi, ecc.

Nel tentativo di ricostruire la matrice su cui si fonda la costruzione dialettica tra « fenomeni artistici », fondamentale è parso il ruolo svolto da Mejerchol'd. Ma la dialettica, letteralmente messa in scena nel teatro « bio-meccanico » o nella « fabbrica dell'attore eccentrico », non apre il campo di un'artisticità diventata meno classica e meno pulita, sopra un mondo vivo, quotidiano: in particolare sopra il mondo del lavoro industriale che la Rivoluzione ha posto al centro dei suoi interessi. Sarà la pittura a recepire per prima quest'esigenza d'apertura.

Dopo la Rivoluzione i pittori di sinistra sentono vivo il bisogno di rispecchiare nelle loro tele i processi meccanici dell'industria e le conquiste della tecnica. Li sorregge l'idea di un'« arte industriale » in opposizione a quella astratta, non oggettiva. Condividendo le aspirazioni industriali della nascente società sovietica (sono gli anni della N.E.P.; dopo la spossatezza causata dalla guerra civile ferve di nuovo la vita cittadina, in concomitanza con la ripresa dell'attività industriale) alcuni di questi scrittori, i più vicini a Majakovskij (Tatlin, Rodčenko, Lavinkij, Popova, Stefanova, ecc.) sogna no di inserire l'arte nella produzione, di renderla utilitaria come la scienza e il lavoro. L'arte diventa costruzione di oggetti, elaborazione tecnica di materiali, approssimandosi ai modi e all'esperienza operaia. Anche il LEF si propone di intervenire nello sviluppo della società sovietica creando nuove forme ispirate alla tecnica e all'industrialismo. Si parla di arte come costruzione di vita, come processo di produzione e dell'artista come tecnico. Si esalta la letteratura del « fatto ». « Il centro della costruzione del socialismo sta nell'organizzazione » [39]. Alla frase di Lenin si rifanno i « costruttivisti », cercando di trasferire in arte moduli produttivi e funzionali: « Il costruttivismo, trasferito nel campo dell'arte, si trasforma sul piano formale in un sistema di massimo sfruttamento del tema o in un sistema di reciproca giustificazione funzionale di tutte le componenti artistiche dell'opera. Cioè, nel suo insieme, il costruttivismo è un'arte motivata » [40]. Il costruttivismo pittorico ha i suoi travasi anche nel teatro [41]: « Questi telai funzionali (che servivano ai movimenti cinetici dell'attore), equivalenti a schemi di macchine, avvicinarono il teatro alle esperienze dell'industria. Integrandosi ai loro ingranaggi, l'attore trasponeva nei propri gesti le cadenze dei meccanismi, i movimenti degli operai nella produzione. Dopo essere stato per anni il dominio di larve crepuscolari, il teatro aspirava a mutarsi in un'officina, in un reparto di fabbrica. E i registi si studiavano di rispecchiarvi l'organizzazione produttiva, non solo convertendo il palcoscenico in una specie di complicato congegno, di oggetto in sé, ma inoltre agguagliando la mimica degli interpreti ai processi del "taylorismo". Tutto un periodo del teatro d'avanguardia si svolse nel segno del costruttivismo. Le sue formule alimentavano gli spettacoli di Mejerchol'd e di Tairov, le "danze di macchine" di Foregger,

[38] L. Scrivo, *Sintesi del Futurismo, storia e documenti*, M. Bulzoni, Roma, 1968, pp. 2-3.
[39] V.I. Lenin, cit. in *Costruttivismo e Socialismo*, di K. Zelinskij, 1928, in G. Kraiski, *Le poetiche russe del novecento*, Laterza, 1968, pag. 359.
[40] *Dichiarazione del Centro letterario dei Costruttivisti*, 1925 cit. in G. Kraiski, *op. cit.*, pag. 335.
[41] Ma anche nel cinema. Per il rapporto costruttivismo e D. Vertov si veda: G. Viazzi, *D. Vertov e la tendenza documentaristica*, in « Ferrania », n. 9, 1957.

che sosteneva la teoria della "gesticolazione industriale", i "metroritmi" di Ferdinandov, "i giornali viventi", le coerografie di Kasjan Golejzovskij, il quale esigeva che il ballerino rendesse a guisa di "robot" il moto di bielle, di bilancieri e stantuffi, la meccanicità razionale dell'epoca »[42]. (Siamo al di là, come si vede, delle primitive intuizioni mejercholidane). Si disegna così — in una dialettica tra le varie arti e le varie posizioni di ricerca — lo sfondo al quale Eisenstein si riferisce nel momento in cui elabora i suoi procedimenti linguistici, in cui attua le sue scelte stilistiche. Ma appare anche il sospetto che il punto di vista materialistico da lui affermato possa essere ricondotto nell'atmosfera di un canone estetico, piuttosto che a delle meditate motivazioni linguistico-politiche. Verrebbe in questo modo a mancare quella dialettica fra sfera del reale e sfera estetica che funziona come determinazione e ripensamento di una posizione esclusivamente « artistica ». Quando Eisenstein scrive che « dal punto di vista materialistico è stata scandagliata quella sfera i cui principi sono gli unici a poter determinare l'ideologia delle forme dell'arte rivoluzionaria, così come hanno determinato anche l'ideologia rivoluzionaria in generale e cioè l'industria pesante, la produzione di fabbrica e le forme del processo produttivo » mostra un po', magari per scrupolo eccessivo, il lato meccanicistico dell'operazione.

Non si va infatti al di là di una brillante intuizione (« mostrare nel film i processi di produzione ») e resta teoricamente irrisolto il salto fra livello economico e quello ideologico (mostrare, se mai, nel film i processi di produzione simbolica). Tuttavia è indubbio che questo gioco di analogia e di suggestione — che non è una pura e semplice registrazione del mondo della fabbrica (come se gli operai non la conoscessero già!) — serva a liberare il campo artistico da certe strettoie idealistiche e sia la base da cui, come si vedrà, far emergere una riflessione sul reale attraverso la deformazione-finzione di questa stessa realtà.

II, 2 Lo spirito di massa: un secondo modello di procedimento

« Lo spirito di massa, il secondo artifizio registico cosciente... »

Capita spesso che un regista — specie se nostrano e di istanze « civili » — per il solo fatto di aver usato un centinaio di comparse si senta in diritto di evocare il nome di Eisenstein per esclamare tutto tronfio: « ecco ho fatto un film di massa! ». Il problema non si pone certo in termini quantitativi (altrimenti il cinema americano sarebbe molto più istruttivo) ma prende l'avvio, innanzitutto, da una precisa condizione storica e cioè, nel caso che si sta esaminando, dalla conquista da parte del proletariato di una società di uguali. E' proprio questa nuova situazione che il regista assume come principio ideologico di trattamento della forma: « Respingendo la concezione individualistica dell'eroe borghese, i nostri film di questo periodo fecero una brusca sterzata, insistendo sull'idea della massa come protagonista. Mai prima d'allora era comparsa sullo schermo l'immagine di un'azione collettiva. Si trattava ora di rappresentare il concetto di collettività »[43].

Ma il successo di questa particolare trasposizione artistica è relativamente breve. Giungono subito le accuse e quasi tutte sul piano dei significati:

[42] A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit. pp. 124-125.
[43] S.M Eisenstein, *Dal teatro al cinema*, cit. pag. 17.

le figure sono generalizzate, la massa è indefinita dal punto di vista della classe, manca di personalità e perciò un individuo può manifestarsi solo al di fuori di essa, facendo rispuntare i tratti dell'individualismo borghese.

Anche se queste contestazioni mi sembrano più pericolose e teoricamente meno fondate di quanto pretendono mettere in discussione, tuttavia è giusto segnalare come uno dei « valori » a cui più tenacemente si appiglia in genere l'intellettuale progressista sia proprio un concetto mitico di « popolo ». Concetto che fa da trampolino ad inebrianti tuffi nella folla, nella gente « comune », con gli equivoci che ne seguono, primo fra tutti quella dubbia disponibilità ideologica di chi muove per « andare *verso* il popolo ».

La rappresentazione della massa, però, (e della sua contrapposizione storico-artistica: la borghesia) che il regista propone credo possa essere accostata più alle schiere dei « puri » — la borghesia — e degli « impuri » — il proletariato — con cui Majakovskij (*V. Majakovskij* e *Misterija-buff*) dà inizio a quelle maschere sociali che gran parte hanno nel teatro della rivoluzione piuttosto che a una sorta di premessa alla ormai classica puntualizzazione del « tipo » lukasciano.

Il primo accostamento infatti sposta il problema decisamente sul piano linguistico, sull'impiego degli artifizi coscienti, mentre il secondo lo avvia sui tormentati sentieri dei « decreti » di Ždanov, fra rimozioni di contraddizioni ed imposizioni di modelli tecnico-formali.

L'intenzione di Eisenstein è infatti quella di contrapporre dialetticamente il materiale plastico delle masse rivoluzionarie al materiale « fabulistico-individuale » del cinema borghese. Si torna così alla già trattata nozione di rottura con il passato e di « grado zero » della cultura socialista. Lo stesso Eisenstein, a proposito dell'inserimento dei propri film « nel fracasso caotico della produzione americano-europea detentrice dei mezzi più raffinati », costruita con « intrighi palpitanti, soggetti, "stelle", individualità », scrive: « La soluzione nasceva e si imponeva quasi matematicamente... Perché non fare *tutto al contrario*: abrogare l'intrigo, bandire le "stelle" e, al centro del dramma, in qualità di "persona drammatica" fondamentale, sospingere la massa, questa stessa massa sullo sfondo della quale avevano l'abitudine di "prodursi" gli individui-attori. Così, è per questa pratica opposta, quasi formale, da una soluzione "a partire dal contrario", che si formulano queste particolarità del nostro cinema che dovevano diventare per numerosi anni significativi della sua originalità » [44].
La massa protagonista, dunque. E' curioso constatare poi che il destinatario del film sia ugualmente « di massa » e che ciò faccia scattare un meccanismo di identificazione collettiva: non è indifferente il fatto allora che *Sciopero* sia il « récit » di una sanguinosa repressione e non una vittoria di popolo [45]. « Lo "spirito di massa" produce un'intensificazione

[44] S.M. Eisenstein, *La non indifferente natura*; *ancora una volta sulla natura delle cose*, 1945-47, in « C.d.c. », n. 213, pag. 38.

[45] "La « presa emotiva » resta sempre legata, in S.M.E., a questo « spirito di massa » che l'oppone in maniera decisiva a quella della finzione borghese legata a un'avventura individuale resa possibile dal rifiuto della « massa » (il popolo) e che è sempre, in definitiva, quella della nevrosi. Inscrivere e annullare i protagonisti individuali in un gioco di forze che li supera è una componente essenziale del lavoro di S.M.E. Ciò implica un decentramento della rappresentazione, di cui testimonia sintomaticamente la disarticolazione del « recit », e l'etereogenità dei suoi episodi, il suo spezzettamento nel montaggio; ma, al di là di questo spezzettamento, e attraverso l'operazione stessa del montaggio, si attua insidiosamente il « recentrement mitico » ". P. Bonitzer, *Systéme de « La Grève »*, in « Cahiers du Cinéma », n. 226-227, pag. 43.

estrema della presa emotiva sul pubblico, elemento questo d'importanza decisiva per l'arte in generale e ancor più per quella rivoluzionaria ». Sulle motivazioni sopraccennate si costruisce, dunque, questo « spirito di massa », significante e significato, con un'intensificazione emotiva nei riguardi del pubblico, pari alla spettacolarità di un'« attrazione ».
L'allusione al metodo dell'« attrazione » suggerisce un'altra considerazione. Nel momento in cui l'autore si propone di assolvere un compito di immediata penetrazione sociale cerca di adottare un linguaggio e delle forme che siano facilmente recepibili. Ma questa disponibilità non deve trasformarsi in un alibi (per un'eventuale pigrizia inventiva) e in un freno (per i possibili tentativi di rinnovamento). La realtà, il popolo — anche se viene assunto a protagonista — non devono restare deludenti e amorfi punti d'arrivo ma trasformarsi in una pratica significante. Tra l'osservazione e l'analisi della realtà e il risultato finale deve porsi un sufficiente intervallo: che è appunto quello della mediazione e trasfigurazione artistica.
Avrò ancora modo di riprendere questo argomento; tenendo presente, ora, anche il primo modello di procedimento cui il regista fa riferimento (l'industria pesante) si può constatare in che misura la produzione industriale e lo spirito di massa diventino artifizi registici: a) determinando la scelta del materiale da filmare; b) partecipando alla struttura formale dell'opera; c) e infine dichiarando l'ideologia di questa scelta.

III, 3 Il montaggio

« Al cinema... il regista... ricrea attraverso il montaggio la realtà e i fenomeni reali ».

Gli artifizi linguistici di cui ho parlato possono situarsi a metà strada fra la suggestione analogico-poetica e il riferimento populistico da una parte, e l'approccio metodologicamente fondato dall'altra. La contraddizione suggestione-metodologia si rinnova nella nozione di montaggio, trovandovi in più il suo centro focale e lo strumento con cui realizzarsi praticamente. E' una specie di breve parentesi questa che apro sul montaggio: infatti Eisenstein teorizzerà compiutamente questa nozione in scritti successivi. Essa tuttavia è necessaria: nella nozione di montaggio si ripetono in maniera esemplare pregi e difetti già considerati, ma soprattutto si realizza l'Eisenstein teorico, quello che nella supremazia e nella « regalità » del montaggio, trova, appunto, la risoluzione tecnica ed espressiva del suo « far » cinema.
Si è visto come la realizzazione artistica debba per Eisenstein porsi come saldatura fra analisi politica e opera formalmente corretta. Il supporto teorico cui si appella si identifica con la tesi marxista della dialettica della realtà e l'arte, la forma, altro non vuole essere se non l'applicazione concreta, la riproduzione ed insieme la teorizzazione, di questo conflitto dialettico. E' quanto l'autore formula nel famoso saggio su *La dialettica della forma cinematografica*[46]:
« Secondo Marx ed Engels il sistema dialettico non è che la riproduzione cosciente del corso (sostanza) dialettico dei fatti esterni del mondo.
Dunque:
La proiezione del sistema dialettico delle cose nel cervello nella creazione astratta nel processo del pensiero produce: metodi dialettici di

[46] S.M. Eisenstein, *cit.*, pag. 43.

pensiero; il materialismo dialettico... LA FILOSOFIA.
E anche:
La proiezione dello stesso sistema di cose mentre si crea concretamente mentre si dà forma produce: L'ARTE.
Il fondamento di questa filosofia è un concetto dinamico delle cose. L'essere, come costante evoluzione dell'interazione di due opposti contraddittori. La sintesi, che nasce dall'opposizione tra tesi e antitesi.
Altrettanto fondamentale è una dinamica comprensione delle cose per intendere correttamente l'arte e tutte le forme artistiche. Nel campo dell'arte questo principio dialettico di dinamica si concreta nel CONFLITTO come principio fondamentale dell'esistenza di ogni opera d'arte e di ogni forma d'arte ».
La lunga citazione permette di mettere in luce un duplice processo, i cui livelli, però, sono simultanei:
a) ideologia-contenuto come principio organizzatore del montaggio (« la forma delle scritture riflette e ci fa rivivere le tappe più meravigliose del pensiero »);
b) montaggio come principio formale di organizzazione del materiale filmico (« Il montaggio è un'idea che nasce dallo scontro di inquadrature indipendenti o addirittura opposte l'una all'altra »).
L'intenzionalità del regista è perciò quella di far derivare dal montaggio ogni riflessione linguistica nell'identica misura in cui il montaggio è recupero estetico della filosofia dialettica. Ma mentre questo secondo aspetto si ferma allo stadio del geniale progetto, il primo procede sistematicamente alla classificazione di una « retorica » delle composizioni di montaggio pensate nella direzione di un cinema « intellettuale » capace di creare non solo tensioni fisiologiche, ottiche o emotive (montaggio delle attrazioni) ma veri e propri concetti: « Il cinema è in grado, e ha quindi il dovere di adattare per lo schermo, in maniera completamente sensibile, la dialettica dei dibattiti ideologici in forma pura. Senza ricorrere alla mediazione della trama, del soggetto, o dell'uomo vivente »[47].
Si delinea così l'ambiziosa proposta (*Sciopero* è soltanto un punto d'avvio su questa strada) di fornire un'espressione sensoriale diretta delle astrazioni logiche, di rendere « visibile » ciò che visibile non è: l'idea, i sistemi di idee. Ma la proposta nasce con un destino segnato, legata com'è al cinema muto: un'aspirazione *destinata* a rimanere frustrata, un fallimento cercato con drammatico entusiasmo.
Questa tensione, poi, soltanto in apparenza riesce a mascherare un altro atteggiamento. A mano a mano che Eisenstein teorizza la nozione di montaggio cresce la sua sfiducia nella realtà, ormai considerata solo nel suo valore strumentale, ed aumenta invece la sua fede in un'autosufficienza linguistica e nelle illimitate capacità autonome che il linguaggio dimostra di avere. La realtà non dev'essere soltanto coscientemente *mediata* attraverso il cinema, ma tras-figurata, ri-creata attraverso il montaggio. (Ed è proprio in questi termini che Eisenstein attaccherà Vertov).
I film futuri tenderanno sempre più a perdere quei caratteri di provvisorietà, di precarietà, di pura e semplice denotazione che possono loro derivare da un contatto «troppo diretto» con la realtà; come in *Sciopero*, appunto. Aumenteranno invece il numero e la complessità dei codici di riferimento, soprattutto con l'inconscio, nel tentativo di creare un mondo autonomo e conchiuso, di estrinsecare un bisogno di esorcismo e di armonia. La risposta che Eisenstein darà alla nuova realtà sociale dell'Unio-

[47] S.M. Eisenstein, *Prospettive*, cit.

ne Sovietica — gli anni di Stalin per essere precisi — sarà « nella direzione di un cinema schermico, in cui la preoccupazione fondamentale del regista è identificare le proprie esigenze espressive con i materiali rigorosamente cinematografici che lo schermo gli offre: luci e ombre, ritmi e pause, suoni e silenzi... Il cinema schermico postula il film come cerchio in sé concluso, governato da leggi proprie, nel quale si accede, al prezzo, caro ma necessario, di un isolamento dalla realtà del mondo... Nei limiti dello "schermo", il cinema tende ad affermarsi come strumento di dominio linguistico; l'immagine finge di "dire tutto", mentre in realtà dice ciò che le si vuol far dire... »[48]. Ad un mondo imperfetto, che gli ha bruciato certe illusioni risponde con un cinema perfetto, un cinema di risposte armoniose.
Dopo *Sciopero* inizia un viaggio alla ricerca della nostalgia, dal discontinuo al perfetto, dai rischi di un contatto troppo diretto con la realtà a un mondo conchiuso, dalla passionalità al bisogno di sicurezza.
Il problema sopra accennato investe soprattutto gli ultimi film di Eisenstein e perciò, oltre alle sue nuove teorizzazioni, dovrei prendere in esame nuove nozioni del tipo « realismo socialista », « zdanovismo », ecc. che, esaminati in questa fase del discorso, obbligherebbero a degli excursus devianti nei confronti della struttura di lavoro che mi sono proposto.
Qui è sufficiente rivelare come l'amore per il montaggio non sia altro che un'attenzione « morbosa » per un procedimento che tradisce una tendenza di fondo. Quella verso l'autosufficienza.
Che poi Eisenstein all'interno dell'universo linguistico possa recuperare una metodologia di stretta osservanza dialettica è un'altra cosa. Ciò che ora posso affermare, ricollegandomi alle premesse di questo paragrafo, è che il montaggio non gli risolve questo problema nonostante le illusioni. Più che un vero e proprio recupero estetico dei principi del marxismo il montaggio si rivela come principio formale di organizzazione che sa anche evocare, per suggestione, una pratica materialistica.

II, 4 Senza titolo

Mentre il discorso procede mi accorgo che la nozione di cinema politico è mantenuta ancora ai margini; invocata e rigettata, essa sta lì, in attesa che una definizione pertinente o un limpido esempio vengano a legittimarla: « Ecco, qui, finalmente Eisenstein ha fatto del cinema politico! Questo è il vero cinema politico! » Ma *una* definizione, *un* esempio sarebbero comunque riduttivi, rispetto alla complessità e alla dialetticità del processo iscritto in *Sciopero*. Negare, poi, le contraddizioni sarebbe ridicolo.
Per comodità, allora, mi servo di un espediente: scelgo una distinizone sul cinema politico già collaudata un paio d'anni fa dai « Cahiers du cinéma » (mi sembra la più pertinente) e tramite questa suggerisco una griglia critica più maneggevole e didattica. L'errore però da non commettere è quello di una meccanica giustapposizione, che dia valore assoluto alla ripartizione dei Cahiers e in virtù di quest'atto giudichi il lavoro di Eisenstein espungendo il cattivo dal buono. Il tentativo — scarsamente scientifico, bisogna ammetterlo; si pensi soltanto allo scarto storico che divide il lavoro della rivista francese da quello di Eisenstein — ha un

[48] Cfr. A. Aprà, *Immagine autoritaria e immagine trascendente*, in « Cinema e Film », n. 3, 1967.

solo scopo: quello di promuovere una lettura che, in un gioco di rimandi, analogie ed evocazioni, reperisca esemplificativamente degli accostamenti oppure delle distanze, rispetto al modello prescelto. O comunque porti alla luce le tracce di un processo diretto alla fondazione di una teoria globale della pratica significante.

Secondo i « Cahiers », dunque, è possibile raggruppare i film in tre categorie:

a) Alla prima appartengono quelli che assolvono la funzione di essere strumenti « incoscienti » dell'ideologia che li produce. Sono cioè tutti quei film che esprimono, veicolano e confermano l'ideologia di cui sono impregnati senza introdurre né scarti né trasgressioni. Occultando il processo produttivo del senso, da una parte rafforzano il mito del cinema come trasparenza, come riproduzione « vera » della realtà, dall'altra legalizzano determinati codici linguistici come unici e immutabili. L'ideologia dominante si rafforza parlando a se stessa e/o di se stessa. Gli esempi si sprecano e vanno ben oltre il cosidetto cinema d'« evasione ».

b) Alla seconda, quelli che hanno un *contenuto* dichiaratamente politico. Da essi cioè emerge solamente il progetto di un discorso politico senza che, tuttavia, si verifichi un lavoro specifico, vale a dire una *pratica significante* in grado di sovvertire le norme estetico-culturali dell'ideologia dominante. Ogni discorso politico, in casi come questi, non può che venire deformato per il fatto stesso di essere diffuso da forme proprie di un sistema costruito appositamente per i temi dell'ideologia dominante. In altre parole il « messaggio progressivo » viene annullato (anzi riproposto) nelle maglie di una rappresentazione *reazionaria.* Anche qui i film che recano il marchio semantico dell'« impegno », dell'« istanza civile », della « denuncia », ecc. non si contano più.

c) Finalmente esistono film che non si soddisfano della pura e semplice emergenza di un discorso politico ma effettuano sulla loro stessa materialità un lavoro scritturale, quel lavoro cioè che oggi viene definito come *pratica significante.* Ed è proprio all'interno di questa pratica che si costituisce la *politicità* di un film, nel momento in cui vengono pensate le determinazioni complesse che stanno alla base di qualunque testo filmico: rapporti di produzione materiale, rapporti di produzione e di diffusione del senso, procedimenti linguistici che agiscono all'interno di un film, codici simbolici che operano all'interno del cinema, rapporti che vengono intrattenuti con altre serie, all'interno della società (economia, politica, ideologia...), ecc. Un momento tattico importante diventa allora l'esibizione di questo lavoro, come messa a nudo e de-costruzione delle varie determinazioni. In questa coscienza e/o denuncia consiste il primo e vero impegno politico.

Tenendo ormai presente questa terza categoria come momento qualificante riparte il lavoro su Eisenstein.

Se la sua attività, infatti, è caratterizzata nel periodo di cui mi sto occupando, da un « volontarismo rivoluzionario » tipico dei settori più avanzati dell'avanguardia sovietica (ma attenzione a non confondere questo rilievo con le accuse che gli zdanovisti porteranno a *Sciopero*: bello sì, ma con scorie « rivoluzionarie », « avanguardistiche », intendendo con queste affermazioni segnalare gli scarti rispetto ai modelli del realismo socialista), se è ancora priva dicevo, di una vera e propria formulazione teorica, tuttavia in essa sono rintracciabili i sintomi di una sensibilità propria di chi, elaborando criticamente certi materiali cerca di ritrovare un senso del fare cinema e contemporaneamente istituisce, facendo cinema, nuovi sensi.

Fotogrammi di *Sciopero* ▷

II, 5 Il mandato sociale

« Nell'affermare una nuova forma di cinema quale conseguenza di un nuovo tipo di "mandato" sociale... ».

Ogni tentativo di creare un'arte che partecipi attivamente e con i propri mezzi specifici alla trasformazione di una società, deve anche sapersi fondare sulle aspirazioni di più persone.
Mandato sociale, o ordinazione sociale, è una locuzione del LEF molto diffusa negli anni venti: con essa si designa un elemento integrante della sintesi artistica, « l'approssimarsi alla più precisa espressione delle idee e degli stati d'animo della classe operaia »[49]. Il mandato sociale implica, da un lato la presenza nella società di un problema la cui soluzione può essere rintracciata o messa meglio in risalto da strumenti tipicamente artistici (quindi anche con la macchina da presa) e, dall'altro lato, il contributo attivo, critico dell'artista rivoluzionario nel percepire le aspirazioni della classe cui si rivolge. Si potrebbe ancora definirlo come l'istanza che lega l'artista al movimento più ampio e generale di costruzione e realizzazione dell'ordinamento sociale.
Majakovskij lo definisce così: « La presenza, nella società, di un problema la cui soluzione è concepibile soltanto con un'opera poetica ». Tale contributo, scrive ancora il poeta, impone all'artista di « essere al centro delle cose e delle vicende », di « conoscere la teoria economica, di conoscere la vita reale, di penetrare la storia scientifica »: tutte cose che per lui, nella parte sostanziale del lavoro sono più importanti dei « manualetti scolastici dei professori idealisti litanianti sul vecchiume »[50].
Per Eisenstein, se la determinazione dell'angolo visuale esatto è un momento di estrema importanza per la scelta del materiale « produttivo », parimenti la fedeltà al mandato sociale si risolve in una spinta etica che partecipa alla costruzione dell'opera. Il mandato sociale (implicito nella scelta stessa dei materiali storici; l'identificazione con chi agiva nella clandestinità) opera ad un duplice stadio: a) come momento fondamentale dell'operazione poetica, contributo imprescindibile ai fini della creazione della « nuova forma »; b) come esplicitazione « dell'esigenza della rigorosa attualità implicita nel mandato che ci affida il consumatore sociale » nel tentativo di risolvere il rapporto arte/capienza culturale di classe, con soluzioni capaci di operare al di là del semplicismo e della banale duplicazione della realtà.
Se è vero che il regista, e la cosa pare abbastanza ovvia, non si propone l'incomprensibilità della sua opera, tuttavia non si possono passare sotto silenzio gli appunti all'oscurità dell'espressione (l'altra faccia della medaglia della sperimentazione e dell'innovazione linguistica) che non concedono tregua ad Eisenstein, e non soltanto a lui. Accuse come quelle di « formalismo », che rilevano i sintomi dell'oggettiva contraddizione operante in epoca di diseguale sviluppo culturale tra popoli, aree e classi (più marcata è la stratificazione sociale, più forti sono gli scontri) ed evidenziano i reali conflitti cui va incontro inevitabilmente una cinematografia di elevato impegno culturale che voglia realizzarsi nell'ambito di una società comunista. Il problema viene affrontato direttamente e sempre in rapporto al concetto di mandato sociale, nel già citato saggio del 1929, « Prospettive » in cui Eisenstein scrive: « ...stretti nella morsa della neces-

[49] O. Brik, *Ne teoria, a lozung*, 1929, cit. in *Poesia e Rivoluzione, Majakovskij*, pref. di Ignazio Ambrogio, Editori Riuniti 1968, pag. 48.
[50] V. Majakovskij, *Come far versi?*, 1926, in *Poesia e Rivoluzione*, cit., pp. 109-110.

sità di far avanzare la cultura cinematografica e delle esigenze di una immediata accessibilità, stretti dalla contraddizione fra l'urgenza di trovare una forma all'altezza di quelle post-capitalistiche del nostro ordinamento socialista, e la capienza culturale della classe, che questo ordinamento ha fondato, serbando intatta, senza cedimenti, la tendenza fondamentale verso un immediato carattere di massa e verso la comprensione da parte dei milioni, noi, tuttavia, non abbiamo il diritto di porci, quale limite esclusivo delle soluzioni teoriche, l'assolvimento di questo compito e il soddisfacimento di questa condizione essenziale. Abbiamo il dovere di affrontare, parallelamente ai problemi tattici che ci pone il corso quotidiano della cinematografia, questioni di carattere teorico generale attinenti alle vie di sviluppo e alle prospettive del nostro cinema ».

Un problema affrontato, dicevo, ma non risolto: il rapporto fra la ricerca di una personale poetica e l'esigenza di ricezione dei destinatari è posto come momento tattico, senza peraltro essere ulteriormente specificato così come viene sostanzialmente eluso il rapporto più generale fra teoria e prassi in una situazione concreta e in un determinato momento storico. A questo punto diventa fin troppo facile trarre delle conclusioni: il rispetto fedele al mandato sociale esigerebbe delle risposte capaci, ad un certo punto, di modificare il rapporto di interazione con le masse, e i legami che si intendono istituire con l'uditorio dovrebbero farsi più piani, più chiari, più comprensibili. Soltanto in questa maniera l'arte ritroverebbe il suo ruolo e la sua « funzione sociale ».

Ma è proprio questa teoria dell'immediatezza e della riproduzione tautologica della realtà che si è ispirato il « realismo socialista », saltando così a piè pari e le regole oggettive e l'autonomia di sviluppo e di crescita che stanno alla base della costituzione del segno e della forma. Certo il problema merita di essere approfondito nell'ambito più puntualizzabile della politica culturale del Partito e dell'attività artistica delle avanguardie, di Eisenstein in particolare, come tra poco tenterò di fare, scendendo anche sul terreno ideologico cui la questione rinvia.

Qui mi preme soltanto riportare una testimonianza di Majakovskij, come di colui che ha vissuto questo problema nella maniera più frustrante e tragica, e anche per il ruolo fondamentale da lui svolto in seno alle scuole artistiche dell'avanguardia sovietica: « L'arte non nasce di massa, lo diventa a conclusione di una somma di sforzi: analisi critica, per determinare se la sua utilità è permanente ed effettiva; diffusione organizzata dagli apparati del partito e del governo, nel caso in cui questa utilità venga dimostrata; tempestività nella diffusione del libro tra le masse; corrispondenza tra la questione sollevata nel libro e il suo grado di maturazione tra le masse. Quanto più un libro è buono, tanto più esso precorre gli avvenimenti » [51].

In un altro articolo poi sintetizza la sua posizione, per tanti versi esemplare: « Invece di battermi su un piano organizzato, mi sono buttato nella lotta in modo anarchico, perché sentivo che questa linea letteraria era più affine alla linea della letteratura proletaria. Da prima vi sarà la linea degli intellettuali; in seguito pian piano, quella proletaria » [52].

Atteggiamento questo così vicino a Eisenstein, e che rimanda ancora una volta alla specificazione del ruolo dell'artista « rivoluzionario ».

Che per Eisenstein è, in primo luogo, rifiuto della staticità: restare al proprio posto ad osservare e notificare quanto è successo, adeguarsi cioè

[51] V. Majakovskij, *Gli operai e i contadini non si comprendono*, in *Poesia e rivoluzione*, cit.
[52] V. Majakovskij, *Vent'anni di lavoro, ibidem.*

al ritmo esterno degli avvenimenti. Emerge invece una volontà di precorrere il tempo, di slanciarsi in avanti per prefigurare il proprio progetto sull'avvenire, bruciando la dislocazione spazio-temporale non con una semplice generalizzazione degli eventi, ma piuttosto partendo da precise condizioni storiche, e da una ideologia interpretativa delle medesime, per giungere infine a una concezione ideale. E' richiesta, quindi, all'artista la capacità di articolare una « visione del mondo » non in modo schematico o generico, ma complesso, ricco, profondo e di strutturarla, a livello del processo di costituzione delle forme, con un lavoro critico che non si riduca a un semplice adeguamento al processo di rappresentazione corrente, frutto cioè della vecchia ideologia. Duplice e simultanea è l'azione che si deve svolgere: da un lato quella politica, intesa come studio della realtà economica e sociale e dall'altro, quella formale come coscienza della propria scrittura e come lavoro scritturale con la convinzione che la *linea letteraria* (o la *linea cinematografica*) e solo quella è per ora all'altezza dei contenuti emersi dalla Rivoluzione.

II, 6 Cinema come forma di conoscenza

> *« La forma rivoluzionaria è il prodotto di metodi tecnici giusti, che portano al concretamento di un nuovo modo di vedere e di trattare le cose e i fenomeni... »*

Per Eisenstein il processo di formazione (l'arte, dunque, come « procedimento », come asseriscono i formalisti) testimonia l'indissolubilità che lega le immagini alla visione di fondo che queste immagini fa significare, organizzandole. Non si tratta, quindi, di un adeguamento del cinema alla nuova realtà consistente nella scoperta di « nuovi contenuti » (la questione sociale, la tematica industriale ecc.) ma di una ricerca che sappia rinnovare, ed elevare, la struttura poetica al pari della struttura sociale. E nemmeno di un frettoloso adeguamento dell'impianto formale al grado dei mutamenti operati nel tessuto sociale. Infatti la nuova ideologia (che ha portato alla Rivoluzione d'Ottobre) rinnova e la « significanza sociale » e l'« essenza tecnico-materiale » del cinema: "La locomotiva è stata il frutto non di un « rivoluzionamento » delle forme di una vecchia carrozza, ma di un preciso calcolo tecnico delle possibilità di un tipo di energia nuova: il vapore. Non quindi la ricerca di forme corrispondenti a un contenuto nuovo, ma la comprensione logica di tutte le fasi della produzione tecnica di un opera d'arte in relazione a « un nuovo tipo di energia » — l'ideologia dominante — darà quelle forme d'arte rivoluzionaria che ancor oggi si continua a volere spiritualisticamente « indovinare »".
Agendo in maniera differente si ricadrebbe in una sorta di adeguamento o recupero passivo che ha sempre contraddistinto gli opportunisti di ogni stagione artistica.
La macchina da presa come strumento di indagine storica; il cinema come forma di conoscenza. Ma che tipo di conoscenza? "E così, — precisa Eisenstein ancora in *Prospettive* — l'interpretazione contemporanea dell'arte si agglomera tra un polo e l'altro all'incirca tra la formula « l'arte è conoscenza della vita » e la formula « l'arte è costruzione della vita ». Un contrapposto radicale, a parer mio profondamente sbagliato... Per noi colui che conosce è colui che partecipa. In questo ci atteniamo al termine « biblico », « E Mosè conobbe la moglie sua Sara... », e questo non significa affatto che egli fece la sua conoscenza! Colui che conosce è colui che costruisce! La conoscenza della vita è indissolubilmente costruzione della vita, la sua ri-creazione."
Se Eisenstein non interpretasse nel modo che gli è più congeniale la

delega che il mandato sociale gli affida, sarebbe oltremodo disonesto. Che vale infatti far finta di parlare « oggettivamente » a nome delle collettività, con il linguaggio « del popolo », ecc.? Se a lui non è propria una vocazione didascalica (come certi film di Vertov) tanto vale non nascondersi dietro inutili paraventi. Il segno filmico non è la realtà, ma ciò non vuol dire che non si possa approfittare di esso, e cioè del falso, della finzione, del costruito per dire la verità, per riflettere *sul reale*. L'immagine della realtà, decantata nella pratica significante, diventa essenza e si carica di una tensione utopica. *Sciopero* si costituisce allora come un film che parlando di ieri prefigge il futuro, che raccontando una « storia » analizza la realtà.

Compito specifico della comprensione storica è quello di sfuggire ai condizionamenti che il retaggio sovrastrutturale impone; da cui direttamente deriva il problema dell'obiettività storica. Che per Eisenstein è un problema di pertinenze: l'analisi politica che sta a monte del processo creativo privilegia alcuni momenti e ne scarta altri, discrimina l'essenza dal fenomeno, stabilisce la contraddizione principale e quelle secondarie, finalizzando e organizzando i vari momenti ad un obiettivo. Poi la *finzione*, e qui, grazie alla strutturazione che sa attuare del materiale (montaggio), il linguaggio cinematografico si offre con un'ottica superiore all'ottica umana, un'ottica che, *pour cause*, va dal grandangolo al lungo focale.

II, 7 Un film di finzione

> *« Prima di tutto* Sciopero *non pretende di uscire dall'arte, e in ciò è la sua forza ».*

Nonostante le apparenze il film *Sciopero* non vuole essere un documentario analitico intorno ad uno sciopero — so di ripetermi — ma una vera e propria storia « raccontata », una storia, cioè, in grado di beneficiare di tutti i carismi dell'« arte ».

Si è visto come la negazione del tradizionale impianto narrativo, il rifiuto della concezione individualistica dell'« eroe borghese », l'assunzione di canoni estetici direttamente riferibili ai ritmi della produzione industriale e a quelli dello « spirito di massa » infrangano le regole di un « vecchio » modo di fare cinema per cedere il posto a « nuove » strutture formali. Ed è su queste che Eisenstein fonda il suo discorso « intransitivo », « artificiale ». Se, come dice Metz, il senso delle cose non basta, ma ci vuole in più la significazione, bisogna avere il coraggio di ammettere che questa la si ottiene con la simulazione: l'immaginazione che nei segni del film diventa produttiva.

a) *Un racconto metastorico. Sciopero* è un film pochissimo « datato » nel senso che la sua inserzione storica sfuma nel circostanziare fatti e accadimenti, così come le motivazioni economiche che lo attraversano sono tenui e scarsamente minuziose; « Gli operai sono scontenti », è scritto in una delle prime didascalie. Il film potrebbe essere definito come una « summa » delle lotte operaie nel periodo prerivoluzionario: di tutte, infatti, ne comprende il senso e a nessuna, in particolare, è strutturalmente legato. Il carattere totalizzante della didascalia finale conferma questa ipotesi: « Incancellabili ferite avevano segnato il proletariato. Proletario ricorda! » La cronaca di una strategia politica diventa il racconto di una situazione mitica.

b) *Il trauma*. L'avvenimento decisivo che fa incrociare le braccia agli operai non è di ordine razionale (economico-sociale) ma « traumatico » o mitico, per l'appunto. Un operaio si suicida nella fabbrica perché è

stato accusato di furto da un caporeparto: « Sono innocente ma non posso provarlo. Mi è impossibile vivere con una tale reputazione. Addio, sono innocente ». Ora, dal punto di vista politico, l'avvenimento ha scarso valore didattico perché esprime una prevaricazione che non è iscritta nelle regole economiche del capitalismo. Infatti la decisione dell'operaio è una risposta a un abuso, frutto della malafede del tutto contingente, di un subalterno. Ma proprio in questo modo, in termini di *economia del racconto*, il suicidio diventa la prima delle figure « traumatiche », che si collocano a livelli differenti — immagine, montaggio, diegesi — del sistema eisensteiniano.

c) *Diegesi/extradiegesi.* I film tesi a fornire « un'autentica rappresentazione della vita » hanno generalmente un andamento lineare come appunto sembra averlo la vita: le ore, i giorni, i mesi... Il racconto di « Sciopero » invece è subito dissociato e ripartito, per cui il senso si costituisce su due assi: su quello lineare della diegesi, in cui si sviluppa diacronicamente la realtà del conflitto denotato (il suicidio di un operaio causa uno sciopero, che, a sua volta, provoca l'intervento della polizia ecc.) e su quello extradiegetico, in cui l'assenza spazio-temporale permette, tramite la condensazione del senso, di sistematizzare l'eterogeneità degli episodi, la disarticolazione del « récit », la continua rottura della linearità diegetica.

Si instaura in questo modo una suggestività non di ordine ideologico, ovviamente, ma mitico: lo scontro si svolge fra « buoni » e « cattivi », l'antagonismo « sociale » si trasforma in "naturale", ecc. Il suicidio, che fa scattare il meccanismo narrativo del film, diventa allora un simbolo mitico, come ho già precisato, che marca in maniera ancestrale — cioè "mortale" — ogni antagonismo fra proletariato e padronato che via via incontra nel suo cammino. Nel corso del film questa "figura mitica" viene ripetuta, variata, accresciuta, fino alle scene finali del massacro, montate « in attrazione » con quelle del bue squartato. Ora, « l'attrazione » può fondarsi proprio grazie a questo carattere suggestivo che ha l'andamento di *Sciopero.* « E la scrittura di Eisenstein avrà sempre questa forma: la ripetizione, la lentezza, la pesantezza del disegno delle figure, spezzettate dal montaggio, i primi piani (metafore e metonimie), saranno sempre l'effetto di una dissociazione e di una redistribuzione del loro senso in uno spazio non lineare. L'"arte" di S.M.E. non è che l'attuazione concreta di questa specificità del cinema: che figura in una volta sincronicamente e diacronicamente ».[53]

d) *La verticalità.* Il continuo movimento fra i due assi, fra cronaca e mito, permette di costruire lo spessore in cui accade la storia. Questa verticalità ha un suo assetto specifico non soltanto come figura drammatica (ad es. le inquadrature dall'alto o dal basso per indicare rispettivamente oppressione o potenza) ma proprio come dislocazione spaziale:

A livello diegetico: non esiste confronto diretto operai/padrone, ma esso avviene solo per mezzo di intermediari. La repressione politica, fatta dalla polizia cioè dai sostituti del padronato, non permette lo scontro di classe, lo scontro diretto ed orizzontale fra i due termini del conflitto.

A livello iconico: la « totemizzazione » degli intermediari (il Gufo, la Civetta, la Volpe, gli animaleschi accattoni che vivono nelle botti), ottenuta con una metafora o una metonimia, crea un mondo di « sott'umanità » pulciosa e bestiale in opposizione all'umanità degli operai (si ricordino, ad es., le scene familiari). Si costituiscono così tre stadi: in superficie, gli operai; al di sopra, il padronato (il cui unico contatto diretto

[53] P. Bonitzer, *Système de « La grève »*, in « Cahier du Cinéma », n. 226-227, 1971, pp. 43-44.

con la superficie avviene con un simbolo di essa: la carta delle rivendicazioni); al di sotto, spie e accattoni (le abitazioni della ciurmaglia, l'incendio della fabbrica di vodka connotano un mondo sotterraneo: bolge, fuoco, inferno).
Attraverso questo tipo di lettura recuperiamo infine il tema ideologico latente (che non è espresso didascalicamente): sopprimere la verticalità, l'opposizione alto/basso, cioè il sistema capitalista.

Sia pure in maniera implicita *Sciopero* prefigura uno dei punti chiave nella poetica futura del regista: il mito. La parziale chiusura di un confronto diretto con la realtà — chiusura di un uomo politicamente inadatto ai « tempi brevi » — lo condurrà alla scoperta dello sviluppo del *pensiero interiore* — come legge fondamentale della struttura della forma e della composizione. E da questo punto di vista andranno lette le teorizzazioni sul *monologo interiore* o la rappresentazione della leggenda socialista di Stepok, nei frammenti del *Prato di Bežin.* Ma qui interessa sottolineare un'altra cosa. Fra l'esposizione documentaristica di un avvenimento (sugellata magari da affermazioni del tipo: « la realtà parla da sola », ecc.) e la sua ri-costruzione poetica, Eisenstein sceglie la seconda via e non per un atto individualistico di autoaffermazione ma per quanto si è già scritto nel proporre una definizione di cinema « politico ».
Se la conoscenza non è soltanto un raddoppiamento del vedere o una parafrasi della realtà, deve presupporre, in quanto *produzione simbolica,* un lavoro: « Noi del "LEF" — scrive Majakovskij — non asseriamo mai di essere i detentori esclusivi dei segreti della creazione poetica. Ma siamo gli unici che vogliamo svelare questi segreti, gli unici che non vogliono cingere la paesia di una venerazione artistico-religiosa per fini speculativi. »[54] Non c'è quindi da stupirsi se Eisenstein, per attuare una precisa funzione semiotica — chiamiamola per comodità *straniante* — metta in scena non soltanto il prodotto finito (e qui per "finito" si intende soprattutto quella continuità ristabilita delle immagini su cui si fondano e il principio dell'« impressione di realtà » e l'automatismo dei meccanismi di percezione, ambedue responsabili di un acritico coinvolgimento dello spettatore) ma anche alcuni aspetti del processo di trasformazione. E' il caso, ad es., del montaggio: la « giunta » che viene evidenziata perché collega due immagini tra di loro opposte, provocatori « attacchi » sull'asse che costringono lo spettatore ad improvvisi salti spaziali, un palese « attacco » sfalsato che mostra la finzione della dilatazione temporale. Oppure passaggi "a iride" decentrati, dissolvenze impiegate per scopi diversi da quello abituale di passaggio di tempo, doppie esposizioni ecc.
Per non commettere forzature storiche, che finirebbero con l'essere controproducenti, è giusto dire che questa rappresentazione della "discontinuità" e questa esibizione degli artefatti significanti non corrispondono a una chiara intenzionalità teorica (chiarezza, del resto, che si è precisata in questi ultimi anni) ma tuttavia, nella loro precarietà e nel loro spontaneismo nascono da un lavoro scritturale.

II, 8 Avanguardie/Istituzioni

« Sciopero è *l'Ottobre del cinema* ».

II, 8, 1. Continuando a porre in evidenza il lavoro artistico o le « radicali » modificazioni apportate dalle immagini o la strategia narrativa, si corre

[54] V. Majakovskij, *Come far versi?*, cit., pag. 152.

il rischio di privilegiare un gioco formale illusoriamente non idealistico. Se Eisenstein continua a nominare le mediazioni possibili e le concrete interazioni fra pratica significante e pratica politica è dunque venuto il momento di misurare il testo poetico con l'ideologia della società in cui questo testo prende corpo: insomma il simbolo va riportato nella storia, l'immaginazione nella prassi, le rappresentazioni della realtà nel vivo delle contraddizioni che attraversano la realtà. Con la consapevolezza che ciò equivale a gettare un sasso in uno stagno: le onde si propagano e arrivano a coprire una superficie ben più vasta del punto stesso in cui è caduto il sasso. In altre parole Eisenstein deve essere visto come un membro della cosiddetta avanguardia, l'avanguardia deve essere situata storicamente, la sua incidenza storica deve essere confrontata con la politica culturale del Partito, che, in quel momento, si sta preoccupando di instaurare un nuovo ordine di cose e nuovi rapporti umani.
I limiti dichiarati di tale operazione stanno nella sommarietà, dovuta se non altro a ragioni di spazio, e nella genericità: la nozione di « avanguardia », ad es., non dovrebbe essere applicata indistintamente ai vari settori di sperimentazione artistica della Russia degli anni venti; esiste *un*'avanguardia letteraria, *un*'avanguardia pittorica, *un*'avanguardia cinematografica distinte le une dalle altre, benché si situino le une in rapporto alle altre e formino inevitabilmente un fronte comune. La scelta, però, del « minimo comun denominatore » è dettata da ragioni pratiche.

II, 8, 2. Dal misticismo estetico del simbolismo (movimento in cui l'intera avanguardia letteraria russa affonda e le sue radici già prima della Rivoluzione d'Ottobre) alle concezioni dissacranti, allo spirito di rivolta totale del primo futurismo e al suo fruttuoso tentativo di stravolgimento linguistico, all'aspirazione di un'arte autenticamente sociale vagheggiata dal LEF, all'illusione di una razionalità poetica assoluta che agisce sul tema, nutrita dal « Centro letterario dei Costruttivisti », al « trionfo » finale di un atteggiamento sociologicizzante, di un'attenzione « realistica » verso l'oggetto, nei primi trent'anni di questo secolo, si compie la parabola delle poetiche russe del '900.
Prima del '17 la cultura russa ha due preoccuppazioni fondamentali: da una parte è sorretta da un'impeto dissacrante e libertario, da una volontà nichilistica di eversione, da un bruciante desiderio di rompere con il « passato », culturale (D. Burljùk, l'eccentrico Chlebnikov, il giovane Majakovskij, il cui primo lavoro drammatico *Vladimir Majakovskij* è una vera sintesi delle tecniche e dell'ideologia del futurismo prerivoluzionario: « Da quel campionario allegorico di orridi manichini trapela l'ambiente reale della città russa con le sue folle umiliate, con i suoi stridenti contrasti, alla vigilia della rivoluzione ») [55]; dall'altra si strugge dall'ansia di tener dietro alle nuove tendenze dell'arte europea. Vengono allestite a Mosca, nel 1908 e nel 1909, due eccezionali mostre di pittura con le tele di Cézanne, Matisse, Van Gogh, Derain, Rouault, Vlaminck, Van Dongen, Braque. Le imprese dei futuristi hanno un continuo carattere di spettacolo chiassoso. Il gusto dell'esibizione teatrale li accompagna sempre, come una continua prova di forza contro le stratificazioni del buon senso e dei sensi comuni. La rivoluzione viene accolta come un uragano capace di spazzar via l'accademismo e il vecchiume retorico. Si alimenta il mito della differenza radicale, dell'assoluta alterità. Sono giorni in cui avanguardia e rivoluzione sembrano immedesimarsi e la novità delle forme (l'insperata libertà formale) coincide col rinnovamento politico. Inizia così un intricato rapporto

[55] A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., pag. 69.

fatto di consapevolezze, di cariche ideali, di generose illusioni, di coincidenze a volte solo esteriori, di sintomi di una coscienza rivoluzionaria, piuttosto che di espressioni organiche di questa.
Non posso, qui, fare la storia delle avanguardie russe; mi interessa soltanto tratteggiare a grandi linee i due movimenti che più da vicino riguardano al formazione artistica di Eisenstein — il LEF e il Proletkult — rinviando al termine di questo paragrafo considerazioni in proposito.
Nel 1923 Majakovskij fonda la rivista « LEF » (Fronte di sinistra delle arti). Le motivazioni della rivista e il piano editoriale sono esposti in una lettera inviata alla sezione di agitazione del CC del Partito Comunista dal poeta. Gli scopi principali: ricerca di una linea comunista in tutte le arti; verifica dell'ideologia e della prassi della cosiddetta arte di sinistra, accogliere le correnti più rivoluzionarie nel campo dell'arte, indicare i procedimenti costruttivi di efficaci opere d'agitazione, lottare contro il decadentismo, il misticismo estetico, il formalismo fine a se stesso, contro il naturalismo indifferente per un realismo tendenzioso.
Attorno a Majakovskij si raccolgono figure di diversa provenienza: cubofuturisti (Kručënych, Tret'jakov, Pasternak, ecc.), filologi (Brik, Šklovskij, Tynjanov, ecc.), registi, Vertov, Eisenstein), produttivisti (Popova, Stepanova, Rodčenko ecc.). Sulle pagine di LEF (1923-25) e « NOVYJ LEF » (1927-28) vengono pubblicati alcuni dei più rilevanti lavori dell'avanguardia.
Il « LEF » lancia un appello ai futuristi affinché non vivano sullo spirito rivoluzionario di ieri, ai costruttivisti perché la loro scuola diventi la « suprema ingegneria formale di tutta la vita », ai produttivisti con un invito ad educare l'operaio ma anche ad imparare da lui, ai formalisti dell'Opojaz, (« solo con l'analisi sociologica dell'arte il vostro lavoro sarà non solo interessante ma anche indispensabile ») ed infine agli studenti con l'avvertimento di non scambiare gli sgorbi di un analfabeta per l'ultimo grido dell'arte.
La lotta spietata contro i classici si rinnova con il LEF, motivata con la cosiddetta « morte dell'arte », cioè con l'estinzione delle arti, come della scienza e teoria in genere, in quanto valori reazionari, perché intimamente connessi con la vita stessa delle classi sfruttatrici. Banditi il romanzo, l'epica, la lirica, l'opera d'inventiva, respinta la fantasia come alterazione idealistica della realtà vengono assaltati, con rigorismo quasi dogmatico, i generi documentari, i servizi giornalistici, le memorie, la cronaca. Oggetto dell'attenzione è il « fatto » punto di partenza per una ristrutturazione « produttiva ». « I futuristi hanno trasmesso al LEF il retaggio di un profondissimo rispetto per il passato in sé e un odio implacabile per questo stesso passato quando si sforza di diventare presente »[56]. L'antitradizione sottende pertanto tutta la battaglia del LEF per un'arte che giunga a fondersi con la « produzione », con la « vita », per un'arte che diventi in prospettiva una « tensione gioiosa » contro il chiuso di ambienti muffiti e di rancide consuetudini. Partito con il proposito di intervenire attivamente nello sviluppo della società sovietica, creando un nuovo costume, nuove forme di vita, il LEF è costretto ad impiegare una notevole energia sul piano della polemica con il risultato di impigliare i propri adepti nelle pastoie di un rigorismo dogmatico. Se non può condizionare il costume sovietico, tuttavia il LEF, con le sue continue sollecitazioni, svolge la funzione di un laboratorio sperimentale come pochi ve ne sono stati; con il dichiarato desiderio di « avere la meglio sull'ambiente », a tutto scapito dell'« esperienza interiore ».

[56] O. Brik, *Noi siamo futuristi*, in « Rassegna Sovietica », n. 2, 1968, pag. 147.

Parallelamente alla storia del LEF, con frequenti « incontri » fatti di analogie e di opposizioni, si svolge quella del Proletkult. Istituito prima dell'Ottobre ma ingigantitosi dopo la Rivoluzione (fra il '18 e il '22 annovera 200 sezioni locali), è un centro di attività artistico-creativa e divulgativo-culturale. Anzi suo compito è proprio quello di dar vita a una cultura che affondi le radici nel proletariato. Primo esempio e di organizzazione socialista della cultura, finanziata dallo Stato ma indipendente, e di autogestione della cultura in una società socialista.
I postulati programmatici del Proletkult sono riassunti in una risoluzione proposta da Bogdanov, filosofo empiriocriticista e ideologo dell'organizzazione, e approvata all'unanimità, nel 1919, alla prima conferenza panrussa delle organizzazioni proletarie di cultura:
1) Poiché « l'arte organizza l'esperienza sociale mediante vive immagini non soltanto nella sfera della conoscenza ma anche in quella dei sentimenti e delle aspirazioni, essa è quindi lo strumento più potente delle forze di classe ».
2) « Il proletariato deve assolutamente disporre di una sua nuova arte classista » e « lo spirito di quest'arte è il collettivismo fondato sul lavoro: esso accoglie e rispecchia il mondo dal punto di vista del collettivo lavorativo ».
3) « I tesori della vecchia arte non devono essere accettati supinamente: altrimenti educherebbero la classe operaia nello spirito della cultura delle classi dominanti », bensì il proletariato « deve assumerli criticamente, dandone una sua nuova interpretazione che ne dischiuda le nascoste basi collettive e il significato organizzativo... La trasmissione di questa eredità artistica deve essere attuata dalla critica proletaria » [57].
Gli aderenti al Proletkult propugnano un'arte rivoluzionaria nell'assunto e nelle forme espressive.
« L'arte proletaria non è un'"arte per i proletari" e non è l'arte dei proletari » bensì l'arte di artisti-proletari. Soltanto loro creeranno quest'arte del futuro.
L'artista-proletario è un misto di talento e di coscienza proletaria, riuniti insieme, non casualmente, né per breve tempo, ma in un tutto inscindibile.
L'artista-proletario si distingue dall'artista borghese non perché lavora per un altro tipo di fruitore e non per il fatto di derivare da un altro ambiente sociale, ma per l'atteggiamento verso se stesso e verso la propria arte.
L'artista-borghese considerava la creazione come una sua questione personale; l'artista-proletario sa di appartenere, lui stesso e il suo talento, al collettivo.
L'artista-borghese creava per manifestare il proprio « io »; l'artista-proletario crea per assolvere un'importante funzione sociale » [58].
Mentre, per un verso, il Proletkult combatte per garantire al proletariato un'autocoscienza artistica e a tale scopo separa la propria attività dalla lotta pratico-politica del Partito, dalla lotta economica dei sindacati nonché dall'azione culturale ed educativa dello Stato, per un altro, si affianca ai futuristi nell'alimentare la polemica contro il passato e la negazione della tradizione culturale. Occorre però fare una distinzione. Anche i seguaci del Proletkult incitano a "bruciare Raffaello", ma nel medesimo tempo si rivolgono contro il LEF, accusandolo di derivare dall'arte borghese,

[57] A. Bogdanov, *Il proletariato e l'arte*, in « Rass. Sov. », n. 2, 1964.
[58] O. Brik, *L'artista proletario*, in « Rass. Sov. », n. 2, 1964.

di essere incomprensibile per le masse, di non essere riuscito a staccarsi completamente dal passato, che continua a operare sulla loro capacità di comprendere le forze e le vie di sviluppo della nuova società.
Ma al di là della polemica programmatica, va rilevato come nel Proletkult convergano due tendenze: una scuola di autori proletari (per la quale determinante è il punto di vista classista o meglio la sua degenerazione determinista: il « nuovo » artista può uscir solo dalla classe operaia), limitata nella qualità e nella diffusione della produzione, ed una « futurista », di origine borghese, che si aggrega al Proletkult o lavoro parallelamente adesso, le cui opzioni però sono generalmente anteriori alla Rivoluzione.
Nel momento in cui gli intellettuali — per riprendere il discorso sul rapporto avanguardia/istituzioni — sono costretti a uscir fuori dagli ambiti prettamente culturali, a dichirarsi, a prender posizione lo smarrimento è grande, l'identificazione tra avanguardia e la nuova situazione storica non è né pronta né armonica. Una settimana dopo la Rivoluzione, nei giornali e sui muri di Pietrogrado appare un avviso: il Comitato esecutivo centrale del Partito bolscevico invita uomini di cultura e artisti a presentarsi a Palazzo Smolnyi, per studiare e proporre, in collaborazione con i rappresentanti del nuovo potere, le più urgenti misure di carattere culturale e artistico. « Aderire o non aderire? Per me (come per altri futuristi moscoviti) la questione non si pone. Vado allo Smolnyi. Lavoro. Faccio tutto quello che occorre. Cominciano le riunioni » [59]. Majakovskij è uno dei pochi presenti; una decina in tutto. Ci sono altri due poeti, Blok e Ivnev, il pittore Altman, per il teatro il solo Mejerchol'd. Il cinema non è rappresentato.
Fallita l'iniziativa ufficiale è il Commissario del popolo per l'istruzione, Lunačarskij, a rivolgersi agli artisti (che già nel '17 avevano fondato a Mosca una « Unione degli artisti » che comprendeva esponenti di tutte le correnti) per cercare collaborazione e per sostenere il diritto dello Stato sovietico a « dirigere » la vita artistica del paese. Una risoluzione dell'« Unione », dopo un serrato dibattito, respinge ogni ingerenza statale sulle questioni dell'arte e ancor più qualsiasi commissione paritetica tra artisti e rappresentanti del Soviet dei deputati degli operai, dei contadini, dei soldati. Lunačarskij non si dà per vinto e ripiega su una collaborazione limitata a un obiettivo essenziale: la tutela del patrimonio artistico, da studiarsi in seno a una commissione formata su basi paritetiche. « Le questioni dell'arte devono essere risolte soltanto dagli artisti »: questa è la risposta. Il solo Majakovskij tenta di continuare il dialogo con il nuovo governo.
Attraverso la costituzione dell'IZO (sezione delle arti figurative) nell'ambito del Commissariato del popolo per l'istruzione il regime sovietico presta il proprio assenso alle correnti più audaci e nel medesimo tempo tenta di accaparrarsene il controllo. L'IZO è articolato in due collegi artistici: quello di Pietrogrado (Majakovskij, Brik, Altman, Punin, ecc.) e quello di Mosca (Malevič, Tatlin, Kandinskij, Rodčenko, Rozanova, ecc.). Questa sezione ha in mano le scuole, le gallerie, i periodici, organizza mostre. Ma la loro poetica è pur sempre rivolta a proclamare l'autonomia della forma (spettro funesto e segno di decadenza per i dirigenti del Partito) in stretta armonia con i « formalisti » dell'Opojaz di Pietrogrado o del circolo linguistico di Mosca, sull'entusiasmo per le illimitate possibilità creative che la Rivoluzione sembra aprire. Ricordando quel periodo Eisenstein stesso ammette: « Si trattava non di gente uscita dalla Rivoluzione,

[59] V. Majakovskij, *Ja sam*, 1917, cit. in J. Leyda, *op. cit.*, pag. 179.

ma di gente che in essa entrava... Molti di noi avevano partecipato alla guerra civile, ma più spesso in modo puramente pratico, senza ampie prospettive, spesso senza renderci esattamente conto di dove andavamo, che cosa aiutavamo e a che cosa contribuivano »[60]. E Bucharin in un discorso del 1925 agli intellettuali, usa dure parole: « Sappiamo benissimo che nel primo periodo della Rivoluzione la parte peggiore della intelligencija fu quella che venne con noi... La grande maggioranza degli intellettuali onesti ci erano contrari... Negli anni di fame, quando la cosiddetta classe privilegiata, quella operaia, si sfamava con le patate, quando capitò di assistere a scene di cannibalismo, e lo stesso volto della città era il quadro di una società umana agonizzante... tutti questi intellettuali, quanto più erano personalmente integri tanto più si sentivano spinti ad avversarci... L'intelligencija russa ha vissuto una tragedia terribile. Purtroppo essa ne addossava tutta la responsabilità ai bolscevichi... »[61]. I nuovi adepti, futuristi e formalisti e altri, il cui numero via via aumenta, hanno una matrice borghese e piccolo-borghese, per origine e formazione. Lenin ne ha coscienza: « Sotto il potere dei Soviet, s'insinua nel vostro, nel nostro partito, partito del proletariato, un numero ancora più grande d'intellettuali borghesi. Essi si insinueranno anche nei Soviet e nei tribunali e nelle amministrazioni, perché non si può edificare il comunismo che con del materiale umano creato dal capitalismo; non esiste altro. Non si possono esiliare, né distruggere gli intellettuali borghesi, bisogna vincerli, trasformarli, riplasmarli, rieducarli come tutto il resto, bisogna rieducare al prezzo di una lotta a lungo respiro, sulla base della dittatura del proletariato, i proletari stessi che, anche loro, non si sbarazzano dei pregiudizi piccolo-borghesi subito per miracolo, all'ingiunzione della santa vergine, sotto l'effetto di una parola d'ordine, di una risoluzione, di un decreto »[62]. Il problema sta dunque nel rilevare la confusione teorica[63], i malintesi, le

[60] S.M. Eisenstein, *Il metodo dei tre*, 1934, cit. in N. Lebedev, cit., pag. 152.

[61] Bucharin, *Discorso del 1925*, cit. in G. Kraiski, cit., pag. 159.

[62] V.I. Lenin, *Estremismo, malattia infantile del comunismo*, Editori Riuniti.

[63] Il contrasto ideologico su cui poggia l'avanguardia artistica è descritto da Lenin in una lettera a Gor'kij scritta il 25 febbraio 1908: « Abbiamo avuto scarsissime occasioni di occuparci di filosofia nel fuoco della rivoluzione. Trovandosi in prigione all'inizio dell'anno 1906, Bogdanov scrisse ancora una cosa, il terzo fascicolo dell'"Empiriomonismo", mi sembra. Me ne fece regalo nell'estate 1906, e l'ho letto con attenzione. Ma questa lettura mi ha messo addosso una rabbia, un furore estremo: in maniera più chiara che mai, si avverava che Bogdanov era impegnato in una strada profondamente sbagliata e per nulla marxista. Gli ho scritto allora una "dichiarazione d'amore", piccola lettera filosofica che riempiva tre quaderni. Gli ho spiegato che, ben inteso, in materia di filosofia ero un marxista ordinario; ma che precisamente i suoi lavori, chiari, popolari, ragguardevolmente scritti, avevano finito per convincermi che era lui ad avere torto, e che Plechanov aveva ragione. Mostravo questi quaderni a qualche amico (fra cui Lunačarskij) e pensai di pubblicarli sotto il titolo "Note di un marxista ordinario sulla filosofia", ma non l'ho fatto. Mi dispiace al presente di non averli pubblicati "sul campo". Ho recentemente scritto a Pietroburgo perché si cerchino questi quaderni e mi si spediscano. Ora sono stati pubblicati i "Saggi di filosofia marxista". Ho letto tutti gli articoli tranne quello di Suvorov (che sto leggendo) e ciascun articolo mi ha fatto francamente balzare d'indignazione. No, non è marxismo! E i nostri empiriocriticisti, ed empiriosimbolisti affondano nelle sabbie mobili. Convincere il lettore che la "fede" nella realtà del mondo esteriore è una "mistica" (Bazanov), confondere nel modo più rivoltante materialismo e Kantismo (Bazarov e Bogdanov), predicare una varietà d'agnosticismo (empiriocriticismo) e d'idealismo (empiriomonismo), insegnare agli operai "l'ateismo religioso" e l'"adorazione delle più alte facoltà umane" (Lunačarskij), paragonare a una mistica l'insegnamento di Engels sulla dialettica (Berman), attingere alla fonte nauseabonda di non so quale "positivismo" francese agnostico o metatistico, il diavolo se li porti, con una "teoria simbolica della conoscenza" (Jutkevič). No, è veramente troppo. Ben inteso, siamo dei marxisti ordinari, gente poco versata in filosofia, ma quand'anche, perché offenderci al punto da servirci ciò per filosofia marxista! Mi farei squartare piuttosto che accettare di partecipare a un organo o a un collegio che vanta cose simili » cit. in « Cahiers du cinéma », *Sur les avant-gardes révolutionnaires*.

ambiguità dei rapporti e della coesistenza delle « due culture » (borghesia-socialismo) relativamente al periodo preso in esame. In altre parole: l'avanguardia artistica si dichiara, ideologicamente, materialista ma bisogna verificare, nel rapporto con i fondamenti teorici e le esigenze pratiche della politica culturale del Partito, quanto veramente lo sia.

II, 8, 3. Mentre la guerra civile, il caos economico e la carestia funestano il paese, il nuovo potere non dedica grande attenzione ai problemi dell'arte. Preoccupato tuttavia, perché la maggioranza degli intellettuali si è schierata dall'altra parte della barricata, adotta una politica di compromesso, cercando di non scontentare troppo né i giovani innovatori né quegli artisti che si trovano ancora arroccati su posizioni tradizionali. Ma l'idillio fra avanguardia e Partito è breve: dura fintanto che l'organizzazione politica non rivolge le sue attenzioni ai problemi della cultura. Gli artisti « rivoluzionari » toccano con mano che i rapporti tra l'avanguardia politico-sociale e l'avanguardia artistica, in relazione alle esigenze e necessità della classe operaia, si configurano come rapporti molto complessi, ai quali inerisce intimamente un aspetto di tensione anche drammatica, che non può essere mortificato e respinto senza grave danno per i momenti, relativamente autonomi, della lotta rivoluzionaria. Nella dirigenza del Partito, infatti, il problema culturale si pone nell'ambito di un'organica concezione che prende l'avvio da quella peculiarità del passaggio della Russia al socialismo, per cui il rivolgimento politico e sociale precede quello culturale e dalla diversità con cui vengono considerati i tempi di sviluppo dei due momenti: « Non si possono risolvere — dice Lenin — i problemi culturali con la stessa rapidità di quelli politici e militari... In un periodo di crisi acuta, è possibile riportare una vittoria politica nel giro di poche settimane. Ma è impossibile riportare una vittora culturale in un tempo altrettanto breve » [64]. Parimenti Lunačarskij è convinto che il compito culturale non può essere risolto in fretta come i compiti politici e che per vincere è necessario un tempo più lungo, cui è « giocoforza adattarsi » ad onta dell'impazienza degli artisti [65]. Lenin, poi, muove dall'analisi specifica della situazione storica concreta di un paese arretrato, semipatriarcale: la massa fondamentale dei contadini, ancorata alle forme di vita precapitalista e all'economia seminaturale e una parte del proletariato, proveniente dagli strati più poveri dei contadini, e ancora priva della scuola della produzione capitalistica, si trovano in sostanza in una situazione di pressoché completo oscurantismo e ignoranza, di analfabetismo culturale e tecnico-scientifico (« incultura semiasiatica » è l'espressione di Lenin) [66] anche in ordine alla gestione della produzione e all'organizzazione del lavoro [67]. (Non si dimentichi infatti che la distruzione dei vecchi rapporti di produzione e la sostituzione con rapporti sociali nuovi sono state fatte per via rivoluzionaria). Dunque il primo ostacolo da superare in relazione alle condizioni economiche che lo determinano, è l'analfabetismo: « la letteratura deve diventare una parte della

Intervista di P. Bonitzer e J. Narboni con M. Pleynet, n. 226-227, 1971, pag. 10; cfr. anche M. Pleynet, *Le front gauche de l'art*, in « Cinéthique », n. 5, pp. 25-26.

[64] V. Lenin, *Discorso del 17 Ottobre 1921*, cit. in J. Leyda, cit., pag. 227.

[65] Cfr. A. Lunačarskij, *Arte, socialismo, libertà*, in « Rass. Sov. », n. 4, 1966.

[66] V. Lenin, *Pagine di diario*, in *Opere complete*, Ed. Riuniti, 1954 sgg., v. 33, pag. 424.

[67] Cfr. ad es., F. Braudel, *Il mondo attuale*, Einaudi, 1966, i seguenti paragrafi: *« L'afflusso contadino verso le città »*, pp. 629-631, *« Conquiste contadine: la fabbrica e la scuola »*, pp. 631-632 e L. Kochan, *Storia della Russia moderna*, Einaudi, Torino, 1968, cap. XVII *« Esperimenti economici »*, pp. 293-301. Ecco alcuni dati in merito alla situazione culturale. Nel 1917 la Russia conta più del 75% di analfabeti, 85% delle donne non sanno né leggere né scrivere, nelle campagne gli analfabeti sono il 90%; in tutta la nazione la scolarizzazione

causa comune del proletariato », svolgere un ruolo essenzialmente educatico. E in Russia — dice Lenin — non mancano certo le premesse per iniziare una grande opera di elevamento della cultura, perché « in nessun luogo le masse popolari sono interessate alla vera cultura come da noi... in nessun paese il potere dello Stato si trova nelle mani della classe operaia, che, nella sua massa, comprende perfettamente la sua mancanza, non dirò di cultura, ma d'istruzione..., in nessun luogo essa è pronta a fare e fa, per migliorare la sua situazione in questo campo, sacrifici così grandi come nel nostro paese » [68]. Una cultura propria delle masse, che trovi cioè nell'attività stessa delle masse (agiscono grazie all'istruzione ricevuta) la sua forma di esistenza. O anche: usare la cultura come strumento di liberazione delle masse; spostarne lo sviluppo su di una nuova base sociale significa assolvere, in concreto, il compito di creare una nuova cultura adeguata alle esigenze e ai fini dell'organizzazione socialista della società. E' naturale che un posto di preminente rilievo spetti all'istruzione, all'attività culturale in genere, nello sforzo di operare una trasformazione della società che non sia esclusivamente economica ma insieme politica, nell'intento di modificare radicalmente i rapporti sociali e di costruire in pari tempo un complesso sistema politico rappresentativo, collegato con forme sempre più estese di democrazia diretta. Il compito della costruzione socialista poggia, pertanto, direttamente sul compito di sviluppare la cultura delle masse. Con il passaggio alla « fase pacifica » della rivoluzione, Lenin concentra l'attenzione sui problemi della cultura. La costruzione della nuova società viene così posta in diretta connessione con il processo di rapida assimilazione da parte degli operai e dei contadini, in modo da raggiungere « il livello di un normale Stato civilizzato dell'Europa occidentale ».
Lo sottolineo ancora una volta: due sono gli obiettivi della politica culturale del Partito. a) « Bisogna far sì che la capacità di leggere e scrivere serva alla elevazione della cultura, che il contadino abbia la possibilità di applicare questa capacità di leggere e scrivere al miglioramento della sua economia e del suo Stato » (Lenin). b) Non si tratta soltanto di elevare l'istruzione della popolazione a fini produttivi, ma di raggiungere un livello tale che comporti, in ultima analisi, la possibilità delle masse a partecipare in modo autonomo alla vita sociale: « L'apparato sovietico è a parole accessibile a tutti i lavoratori, di fatto è ben lungi dall'essere accessibile a tutti, come ben sappiamo. E non già perché lo impediscano le leggi, al contrario, favoriscono ciò. Ma le sole leggi sono poca cosa. Occorre una massa di lavoro educativo, organizzativo, culturale che non si può compiere rapidamente mediante leggi e che esige una grande, lunga attività ». (Lenin) [69].
Nell'attuazione di questo lavoro — aggiunge Lenin — bisogna rendersi conto, a dispetto di chi « troppo alla leggera blatera sulla cultura proletaria », che « l'irruenza, l'impeto, l'audacia, l'energia, o in generale qualità umane anche migliori, non servono a niente »; che, per cominciare, è bene « accontentarsi della vera cultura borghese », sbarazzandosi soltanto dei

è del 33% per i ragazzi e del 14% per le ragazze, le scuole secondarie non ricevono che il 3% dei ragazzi, gli studenti nelle università, comprendendo gli allievi degli istituti tecnici superiori, sono appena 120.000; un milione e mezzo di persone ha superato lo stadio dell'insegnamento primario. Nel 1920 — annota Lenin in « *Pagine di diario*, gennaio 1923 » — solo il 33% degli abitanti della Russia europea sanno leggere e scrivere, il 28,1% nel Caucaso del Nord, il 21,8% nella Siberia Occidentale.

[68] V. Lenin, *Pagine di diario*, cit.; cfr. anche *Organizzazione di partito e letteratura di partito*, O.C. v. 10.

[69] Cfr. V. Lenin, *Rapporto sul programma del partito* all'VII Congresso, in O.C., v. 29.

« tipi di cultura preborghese, particolarmente detestabili, come la cultura burocratica, feudale, ecc. ». « Bisogna prendere tutta la scienza, la tecnica, tutte le conoscenze, l'arte. Senza di ciò non potremo costruire la vita della società comunista » [70].
Il discorso si allarga al poblema del « retaggio », ai rapporti con la cultura del passato. Dai dirigenti politici della Rivoluzione proviene il comune monito a non operare sul piano della cultura, una rottura radicale con il passato, a non ripartire da un grado zero. Anche se il quadro teorico entro cui Lenin, Trockij, Lunačarskij, ed altri critici marxisti tendono ad impostare la questione dei rapporti con la cultura borghese è diverso. E' nel contesto di questa problematica che Lenin si rifiuta di riconoscere come legittima la richiesta del Proletkult di uno speciale « mandato », cioè di un'egemonia sancita dal potere rivoluzionario sui problemi ideologico-culturali. Significativo al proposito, è il celebre progetto di risoluzione *Sulla cultura proletaria* che Lenin ha scritto nel 1920: « Dalla Izvestija dell'8 ottobre risulta che Lunačarskij ha detto al congresso del Proletkult, proprio il contrario di quello su cui ci si era messi d'accordo ieri... Nella repubblica sovietica degli operai e dei contadini tutta l'impostazione dell'istruzione sia nel campo politico-educativo in generale, sia, specialmente, nel campo dell'arte, deve essere permeata dello spirito della lotta di classe del proletariato per l'attuazione delle finalità della sua dittatura, vale a dire per l'abbattimento della borghesia, la distruzione delle classi, l'eliminazione di qualsiasi sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo.
Il marxismo si è conquistato la sua importanza storica mondiale, quale ideologia del proletariato rivoluzionario, per il fatto che esso marxismo, anziché rinnegare le conquiste più valide dell'epoca borghese ha al contrario, assimilato e rielaborato tutto ciò che di più prezioso vi è nello sviluppo più che bimillenario del pensiero umano e della cultura umana. Soltanto l'ulteriore lavoro su questa base e in questa direzione, ispirato dall'esperienza pratica della dittatura del proletariato, nella sua forma di lotta suprema contro qualsiasi sfruttamento, può essere riconosciuto quale sviluppo di una cultura effettivamente proletaria.
Incrollabilmente ancorato a questo punto di vista pregiudiziale, il congresso panrusso del Proletkult respinge nella maniera più decisa, come teoricamente sbagliati e praticamente dannosi, tutti i tentativi di inventare una propria cultura particolare, di rinchiudersi nell'isolamento delle proprie organizzazioni, di scindere i campi di lavoro del Commissariato del popolo per l'istruzione e del Proletkult, e di stabilire l'« autonomia » del Proletkult nell'interno degli organi del Commissariato del popolo per l'istruzione ecc. Al contrario, il congresso reputa che tutte le organizzazioni del Proletkult debbano considerarsi interamente quali organi accessori della rete degli enti dipendenti dal Commissariato del popolo per l'istruzione e di attuare sotto la guida generale del potere sovietico (e in particolare del Commissariato del popolo per l'istruzione) e del Partito comunista russo, i propri compiti, come una parte dei compiti della dittatura del proletariato.
Lunačarskij afferma che le sue parole sono state deformate. Tanto più una risoluzione si rende arcinecessaria » [71].

[70] Cfr. V. Lenin, *Meglio meno, ma meglio* e *Successi e difficoltà del potere sovietico*, in O.C. vv. 33 e 29.

[71] Lunačarskij, nella sua difficile veste di dirigente della politica culturale dello Stato, si espone da più parti alle critiche. Nel 1924, ricordando questa risoluzione scrive: « In primo luogo, (Lenin era preoccupato dei tentativi del Proletkult di occuparsi di una cultura proletaria) ciò gli sembrava un compito affatto prematuro e superiore alle forze; in secondo luogo egli pensava che con siffatte anticipazioni naturali il proletariato si sarebbe

Contro tutti i tentativi di « immaginare » la nuova cultura, di decretarla dall'alto si pone Trockij, che, persuaso dell'impossibilità di costruire una cultura proletaria nel breve periodo del trapasso al socialismo, nell'epoca della preparazione della rivoluzione mondiale (« ...durante la dittatura non si può parlare seriamente di creazione di una nuova cultura, vasto compito di portata storica, ma lo sviluppo culturale incomparabile, senza precedenti nella storia, che si verificherà quando la morsa ferrea della dittatura smetterà di essere una necessità storica, non avrà più un carattere di classe. Si può quindi concludere che non esiste e non esisterà una cultura proletaria. E non c'è davvero il motivo di rammaricarsene: il proletariato si impadronisce del potere allo scopo di farla finita una volta per sempre con tutte le culture di classe e di aprire la via a una cultura dell'umanità... Formule come « cultura proletaria » e « letteratura proletaria » sono pericolose per il fatto che rinchiudono artificialmente l'avvenire della cultura entro i limiti ristretti del presente, che falsano le prospettive, turbano le proporzioni, alterano le misure e coltivano la presunzione pericolosissima di circoli ristretti... »), sottolinea in special modo la necessità di garantire la libertà più completa a tutti i gruppi e correnti postisi sul terreno della rivoluzione, ma critica in pari tempo ogni pretesa puramente eversiva e proposta antirealistica dei futuristi e degli scrittori « proletari » (...« il proletariato si serve, nei diversi piani della sua creazione culturale, dei metodi e dei risultati della scienza odierna, prendendo a suo carico, volente o no, una certa percentuale di elementi reazionari, che vi si trovano mischiati anche se respinge quanto vi appare di manifestamente inutile, falso e reazionario... »[72].
L'incitamento a considerare che « non tutta la vecchia arte è borghese e non tutto ciò che in arte è borghese è cattivo » viene da Lunačarskij. « Se la rivoluzione si attua — scrive nel 1925 — coscientemente, con la piena consapevolezza delle mete da raggiungere e dei mezzi per arrivarci, gli uomini nuovi devono anzitutto farsi padroni della vecchia cultura... Noi possediamo un grande passato e se volessimo respingerlo perché è bor-

allontanato dallo studio e dall'acquisizione degli elementi di una cultura già bell'e pronta e, terzo luogo, Vladimir Il'ič temeva anche un po' a quanto sembra, l'imboscamento nelle file del Proletkult di qualche eresia politica. Ad es., egli non vedeva di buon occhio e giudicava severamente la funzione importante esercitata a suo tempo nel Proletkult da Bogdanov... Vladimir Il'ič voleva che noi avvicinassimo il Proletkult allo Stato, e nello stesso tempo stava prendendo delle misure per avvicinarlo anche al Partito. Io pronunciai al congresso un discorso preparato in maniera abbastanza elusiva e conciliante ». Cit. in « Rass. Sov. », n. 2, 1964, pp. 199-200 insieme con l'intervento di Lenin. A parte le profonde divergenze ideologiche con Bogdanov (i cui testi, fra l'altro, parlano di un'assunzione critica dell'eredità artistica e quindi di collegamento effettivo con questa; cfr. *Il proletariato e l'arte*, in « Rass. Sov. », n. 2, 1964, pp. 184-185 e passim) le ragioni dell'intervento di Lenin sono anticipate in una lettera del CC del PC(b) apparsa sulla « Pravda » il 1º settembre del 1920 in cui è scritto: « ...Il Proletkult è nato prima della rivoluzione d'Ottobre. Esso fu proclamato un'organizzazione operaia autonoma, indipendente dal ministero dell'educazione popolare del tempo di Kerenskij. La Rivoluzione d'Ottobre ha modificato le prospettive. I Proletkult hanno continuato a rimanere indipendenti, ma ormai la loro si è trasformata in una indipendenza dal potere sovietico. Grazie a ciò, e per una serie di altri motivi, sono affluiti nei Proletkult elementi socialmente a noi estranei, elementi piccoloborghesi, che talvolta prendono praticamente in mano loro la direzione dei Proletkult. Futuristi, decadenti, fautori di una filosofia idealistica ostile al marxismo e, infine, semplicemente dei falliti, usciti dalle fila della pubblicistica e della filosofia borghese, hanno cominciato qua e là a dirigere tutti gli affari del Proletkult... Sotto l'aspetto di "cultura proletaria" venivano propinati agli operai punti di vista borghesi in fatto di filosofia (machismo), mentre nel campo dell'arte agli operai venivano inoculati gusti stravaganti, degenerati (futurismo)... » cit. in « Rass. Sov. », n. 2, 1964, pag. 197. Contro Bogdanov e la sua filosofia Lenin scrive *Materialismo e empiriocriticismo*.

[72] Cfr. L. Trotskij, *Letteratura, arte, libertà*, 1923, ed. it. Schwarz, Milano, 1958.

ghese, se dichiarassimo che tutto il periodo precedente all'Ottobre è borghese, e nostro tutto ciò che è venuto dopo, finiremmo per trovarci nudi... La conclusione è che il proletariato creerà una propria cultura, utilizzerà i successi delle vecchie classi per la propria impresa, senz'altro modificandoli, ma che lo potrà fare soltanto dopo aver studiato. E dobbiamo aggiungere: è necessario conservare e rendere accessibili a tutti le conquiste della vecchia cultura ».

Sul tema del legame fra rivoluzione e cultura del passato Lunačarskij ritorna nel 1926 per controbattere il programma di Bucharin sulla distruzione del teatro borghese: « Questa parola d'ordine, un po' estesa, potrebbe portare a quest'altra: occorre distruggere le biblioteche borghesi, i laboratori di fisica borghesi, i musei borghesi. Secondo noi le biblioteche, i laboratori di fisica e i musei devono diventare patrimonio del proletarato. Bucharin pensa che conoscere l'intero passato dell'umanità attraverso le opere dei geni di tutti i popoli e di tutte le epoche, moltissime delle quali solo un ignorante potrebbe classificare come borghesi, equivalga ad essere prigionieri della cultura borghese. Noi pensiamo invece che il proletariato abbia non solo il diritto ma in una certa misura anche il dovere di conoscere tutto questo passato di cui è l'erede... Finché rimarrò commissario del popolo all'Istruzione, mia prima cura sarà questo processo d'inserimento del proletariato nell'insieme della cultura umana, e nessun genere di comunismo primitivo e dogmatico potrà sviarmi da questo compito » [73].

L'elaborazione di Lenin, nella cornice di un discorso teorico-politico indubbiamente più denso di problemi, più ricco di sfumature, contrasti e drammaticità di quanto traspaia da questi brevi cenni, non è solo decisamente antitetica a quella del movimento di cultura proletaria, ma anche a quella del futurismo (e, più tardi, del LEF).

Naturalmente la sua opposizione al Futurismo [74] e agli « artisti rivoluzionari » in genere va misurata e confrontata con l'analisi che egli compie, della reale situazione storica e con le mire, cui guarda, di un organico processo di sviluppo della cultura. Anche Trockij è contrario al futurismo: « Il futurismo reca con sé, alla nuova tappa della evoluzione, le caratteristiche della sua origine sociale, cioè la "boheme" borghese » [75]. E a riprova di quanto scrive acclude una lunga lettera, molto documentata, di Gramsci sul futurismo italiano già fascistizzante. Lo stesso Lunačarskij, nelle pubbliche occasioni, mantiene una posizione molto rigida nei confronti delle sperimentazioni dell'« arte nuova »: « ...il proletariato possiede un suo contenuto. Se gli chiedete che cosa desidera, vi esporrà idee grandiose, uscirà in dichiarazioni che implicano un rivolgimento radicale della psiche umana; forse saranno idee un po' confuse, ma per lo meno tendono al raggiungimento di un fine, di un ideale. Ma se rivolgete la stessa domanda a un futurista, egli risponderà: « la forma... la forma... » (Si offrono molti spunti) per considerare il futurismo un vecchiume, che dopo il pranzo borghese vien servito come un raffinatissimo dessert, come un

[73] Le citazioni sono in *Avanguardia e politica culturale nell'URSS degli anni venti*, M. Argentieri, in *Cinema '70*, n. 70, 1968. Cfr. anche A. Lunaciarskij, *Arte, socialismo, libertà* e il suo intervento su *Arte vecchia e nuova*, in « Rass. Sov. », n. 4, 1967.

[74] Scrive in un biglietto del 6 maggio 1921: « Che vergogna votare per *150.000.000* di Majakovskij in 5.000 copie! Assurdità sciocchezze, cretinerie complete e presunzione. Secondo me si possono pubblicare cose così soltanto una su dieci e non in più di 1.500 copie per le biblioteche e per i tipi bizzarri. E quanto a Lunaciarskij, frustrarlo per il suo futurismo ». Cit. in « Rass. Sov. », n. 4, 1967, pag. 199.

[75] Cfr. L. Trotskij, *Letteratura, arte, libertà*, cit. e M. Pleynet, *Le front "gauche" de l'art*, in « Cinéthique », n. 5, 1969, pag. 26.

frutto vuoto della cultura borghese, avida di lingue d'usignolo, perché ormai tutto il resto le sembra più insipido ». Ancora nel 1925: « ...quanto al futurismo, Vladimir Il'ič era il primo a rendersi conto che esso non era l'arte di un'epoca di progresso, bensì di decadenza e ne aveva afferrata la ragione: mancanza di un significato, contenuto vago e confuso, dato il predominio della forma... Il momento in cui si potrà affermare che la classe operaia ha compiuto una rivalutazione di carattere estetico, concedendo il suo nulla osta definitivo, sopraggiungerà quando il proletariato saprà non soltanto leggere e scrivere, ma avrà portato a termine le scuole medie... » [76].

Altrettanto netta è la posizione della dirigenza del partito nei confronti di un altro problema: ogni corrente artistica rivendica a sé la prerogativa di essere l'unica garante e fautrice della « vera » arte comunista.

« Ho detto decine di volte che il Commissariato per l'istruzione deve mantenere un atteggiamento imparziale verso le varie correnti della vita artistica. Per quanto riguarda i problemi della forma, non è il gusto del Commissario del popolo e dei rappresentanti del potere che deve contare. Si deve consentire il libero sviluppo di tutti gli artisti e di tutte le correnti artistiche (Lunačarskij) [77].

« Sul piano dell'autodecisione artistica sarà lasciata piena libertà... Lo sviluppo dell'arte, la lotta per le sue nuove conquiste formali non devono essere oggetto delle cure dirette dal partito... I metodi del marxismo non sono i metodi dell'arte... L'arte non è il campo in cui il partito è chiamato a comandare! » [78] (Trockij).

« Nel riconoscere a colpo sicuro il contenuto sociale di classe delle correnti letterarie, il Partito in quanto tale non può mostrarsi legato a una determinata corrente nel campo della forma letteraria. Dirigendo la letteratura nel suo insieme, alla stessa stregua, il Partito non può dare il suo appoggio a una sola frazione della letteratura... anche se nell'insieme esso indubbiamente dirige e deve dirigere la costruzione di una nuova forma di vita... Nella fase attuale dello sviluppo culturale del paese, qualsiasi tentativo di impegnare il Partito in questo senso deve essere respinto... Perciò il partito deve essere favorevole alla libera emoluzione dei vari gruppi e delle varie correnti in questo settore. Qualsiasi altra decisione del problema sarebbe una pseudo decisione, di carattere burocratico-amministrativo ». (Risoluzione del CC del PC(b), 1925) [79].

E di rimando, per ciò che traspare da queste citazioni, c'è da rilevare

[76] Si sa che Lunačarskij ha sempre tentato di garantire la piena libertà d'espressione artistica soprattutto nei confronti di Majakovskij. Prova ne sia che nello stesso discorso qui citato (*Arte, socialismo, libertà*) dice del poeta: « Uno dei futuristi di talento, il poeta Majakovskij, ha scritto un'opera poetica, intitolata "Mistero-buffo". Se la forma di quest'opera è la solita impiegata da Majakovskij, lo stesso non può dirsi del contenuto che affronta le vicende ciclopiche del nostro tempo. Si tratta del primo caso, in tutte le opere d'arte di quest'ultimo periodo, di un contenuto adeguato ai fenomeni della vita ». (Sui rapporti fra i due cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit.).

[77] A. Lunačarskij, *Una goccia di antidoto*, 1918, in G. Kraiski, *Le poetiche russe del novecento...*, cit., pag. 161. L'articolo è anche importante per quel che riguarda i rapporti fra Lunačarskij e Majakovskij. Per una documentazione sulla polemica tra futuristi e Proletkult si rimanda a « Rass. Sov. », n. 2, 1964.

[78] L. Trockij, *Letteratura, arte, libertà*, cit. passim. Riecheggia note posizioni di Trockij un articolo di Punin « *Futurismo arte di stato*, in G. Kraiski, *Le polemiche russe del novecento...* cit. — in cui tra l'altro dice: « ... di fronte alle accuse rivolte al futurismo di voler assurgere ad "arte di Stato" ecco il "non abbiamo bisogno dello Stato" perché lottiamo per un avvenire socialista che non conosce lo Stato ».

[79] *Sulla politica del partito nel campo della letteratura*, in « Rass. Sov. », n. 3, 1964, pp. 183-187.

come il Partito respinga ogni meccanica e schematica identificazione dell'attività artistica con gli altri aspetti dell'azione politico-economica. Già nel 1905 Lenin scrive: « Non v'è dubbio, l'attività letteraria meno di tutto si presta al meccanico uguagliamento, al livellamento, al dominio della maggioranza sulla minoranza. Non v'è dubbio, in quest'attività è assolutamente indispensabile assicurare campo libero all'iniziativa personale, alle disposizioni individuali, al pensiero e alla fantasia, alla forma e al contenuto »[80]. A questa posizione si conforma il suo atteggiamento: né ambiguo, né dogmatico. Sospettoso verso le avanguardie, preoccupato dei loro eccessi e della loro impetuosità della loro indipendenza nei confronti del Partito, ma cosciente della loro adesione alla Rivoluzione e dell'importanza dei loro lavori, le rimprovera, le mette in guardia senza tuttavia opporsi. Di questo difficile gioco di relazioni, una grande parte la svolge Lunačarskij. Tutto il suo lavoro è segnato da un'istanza equilibratrice che non si nega alle novità formali, di linguaggio, tutelandole da interferenze precipitose, drastiche, ma non trascura le direttive della politica culturale. Direttive che restano chiare, inequivocabili. Le contraddizioni di classe nella sfera della cultura, che si manifestano nella lotta di due concezioni del mondo (« le due culture »), ma anche nella presenza di un antagonismo sociale (intelligentija borghese e masse lavoratrici) non possono essere eliminate con i metodi tipici della lotta economica, politica, militare. La cultura socialista deve nascere non dalla soppressione violenta della cultura borghese (futuristi e formalisti), non dalla sua astratta negazione, motivata dal fatto che essa non è il prodotto di una coscienza esclusivamente proletaria Proletkult), ma dalla sua rielaborazione consapevole e critica. Non la negazione unilaterale, ma l'assimilazione critica, non la distruzione ma l'ulteriore sviluppo su di una diversa base sociale. Non deve essere un processo artificioso ma storico, vale a dire lungo, laborioso, contraddittorio: « non l'invenzione di una nuova cultura proletaria, ma lo sviluppo dei migliori esempi, tradizioni, risultati della cultura esistente, dal punto di vista della concezione marxista del mondo e delle condizioni di vita e di lotta del proletariato nell'epoca della sua dittatura[81].
Elaborando quindi il piano culturale, Lenin pone grande attenzione alla fissazione di compiti concreti per facilitare alle masse l'accesso all'istruzione[82]. L'organizzazione di una scuola popolare e di tutto un sistema di istruzione e propaganda (biblioteche, sale di lettura, circoli, ecc.), la costruzione di un'ampia rete di mezzi di comunicazione (radio, stampa, cinema, ecc.) attraverso le quali una multiforme informazione possa penetrare nel popolo sono considerate come impresa primaria dello Stato.

II, 8, 4. Tirando un poco le fila del discorso, la situazione si delinea in questa maniera. Le avanguardie mostrano i segni dell'ambiguità delle « due culture » (origine borghese, come le medesime correnti al di fuori della Russia, e accettazione dei principi del socialismo); Lenin indica i principi fondamentali per la formazione di una teoria dell'arte (...non l'invenzione di una nuova cultura proletaria ma lo sviluppo...) la quale deve servire alle avanguardie per fondare la loro autocritica. Ma questa critica teorica non viene elaborata. (I contatti con le avanguardie sono saltuari

●

80 V. Lenin, *Organizzazione di partito e letteratura di partito*, cit., pag. 36.

81 V. Lenin, 1920, bozza della *Rivoluzione sulla cultura proletaria*, in « Cahiers du Cinéma », n. 220-221, 1970, pag. 31 e in *Cinéthique*, n. 5, 1969, pag. 26. Può essere considerato il passo centrale della politica leninista sulla cultura.

82 Si preoccupa, naturalmente, anche degli intellettuali borghesi che si servono dell'organizzazione scolastica per speculare su « lubie » filosofiche o culturali. Cfr. V. Lenin, *Primo Congresso dell'insegnamento extra-scolastico in Russia*, 1919, in O.C., cit.

e affidati a rapporti interpersonali; l'equilibrio è legato a persone, Lenin o Lunačarskij come si è detto; le avanguardie, impreparate politicamente, non hanno la preoccupazione di teorizzare la loro posizione conseguentemente ai nuovi rapporti sociali in cui sono inseriti). Perché? Compito primario della politica culturale del Partito è l'istruzione. « Si comprende che, in tali condizioni (di sottosviluppo culturale), l'urgenza di una specificità di una teoria dell'arte non soltanto non si faccia sentire ma possa anche trovarsi considerevolmente spostata [38] ». Conseguenze. Le avanguardie continuano l'ambiguità delle due culuture. E, secondo il verso con cui sono viste, possono apparire come paladini della libertà d'espressione oppure come campioni d'intemperanza, non soltanto estetica.

Restringendo ora l'attenzione al campo cinematografico è possibile constatare quale sia la reale funzione assegnata al cinema dalla politica culturale del partito.

« Alla metà di febbraio, o forse verso la fine del mese (1922), Vladimir Il'ič mi pregò — è Lunačarskij che racconta — di andare a parlare con lui..., insisté di nuovo sull'importanza di stabilire proporzioni precise tra film ricreativi e scientifici. Sfortunatamente in questo campo esistono tuttora delle debolezze. Secondo V. Il'ič la produzione di film nuovi, permeati di idee comuniste, specchio della realtà sovietica, doveva cominciare dalle attualità, perché non era ancora venuto il momento di produrre lungometraggi di questo tipo. « Se le cineattualità sono bene orientate, serie e istruttive, non importa poi che il pubblico si diverta ancora con film inutili, più o meno del tipo oggi corrente. Naturalmente la censura è necessaria lo stesso. Film osceni e controrivoluzionari non devono trovare posto tra noi ». A questo V. Il'ič aggiunse: Tutto « ciò dipende da quello che riuscirete a mettere in piedi grazie a una giusta impostazione; se, migliorando la situazione generale del paese, si riuscirà ad assegnarvi qualcosa a questo scopo, dovrete ampliare la produzione e soprattutto diffondere il buon cinema tra le masse nelle città, e più ancora nelle campagne ». E quindi sorridendo, aggiunse: « Voi avete fama di protettore dell'arte, perciò dovete sempre ricordarvi che di tutte le arti la più importante è per noi il cinema » [84].

« Il 21 maggio 1922 si ebbe una risposta più che promettente alla richiesta avanzata centralmente di "buone proporzioni leniniste" allorché apparve il primo numero della "kinopravda" di Vertov » [85].

Nei testi di Lenin, o di organi del Partito [86], relativi al cinema, i compiti assegnati al nuovo mezzo sono chiari: sfruttare il metodo dell'informazione illustrata per fare del cinema un potente strumento di istruzione delle masse. Il cinema è costantemente nominato in funzione di una pratica educativa, allo stesso grado delle biblioteche, delle scuole per adulti, delle università popolari, delle conferenze. Anzi, per la penuria di carta e per l'insufficienza di conferenzieri e di agitatori l'importanza del cinema si accresce. A tale scopo vengono allestiti gli « agit-treno », veri e propri stabilimenti di produzione viaggianti, per la ripresa e proiezione di documentari secondo le esigenze del luogo e del momento [87].

[83] M. Pleynet, *Le front "gauche" de l'art*, in « Cinéthique », n. 5, 1969, pag. 27.

[84] A. Lunačarskij cit. in J. Leyda, cit., pp. 234-235.

[85] *Ibidem*, J. Leyda, pag. 235. Non si vuole qui opporre Vertov a Eisenstein (non prima almeno di una serie di specificazioni) ma soltanto portare un esempio di effettiva corrispondenza alle direttive leniniste.

[86] Cfr. *Tesi sulla propaganda della produzione* (18 nov. 1920; *Progetto del programma del PC(b)*, 1919 in O.C., cit. in J. Leyda, cit., pp. 214 e 201-205 e passim.

[87] Cfr. in questo fascicolo l'articolo di G. Buttafava.

A questo punto si possono trarre una serie di osservazioni che interessano più propriamente Eisenstein.

a) *Sulla matrice culturale.* Nel contesto storico del « comunismo di guerra », in quello successivo della NEP, e nel quadro culturale delle varie correnti è difficile definire la posizione del regista. Si può parlare di influssi profondi del Proletkult? O è più esatto parlare di influenze congiunte del Proletkult, del futurismo, della F.E.K.S. e di quelle personali di Mejerchol'd? Di certo si può solo dire che nella struttura del Proletkult si concretizzano le sue esigenze di un lavoro di classe ed insieme si realizza l'importante esperienza con Mejerchol'd che lo porta alle teorizzazioni del « montaggio delle attrazioni » [88].

Ma proprio all'atto della pubblicazione del suo primo manifesto si avvicina alle posizioni del LEF, rompendo con il Proletkult (Lunačarskij invitava a conservare le antiche tradizioni) e motivando la sua nuova alleanza su di una base meramente estetica: soppressione del « figurativo » per il documento, assenza del soggetto e delle sue leggi di composizione, utilizzo delle novità tecniche del cinema americano (nel periodo della N.E.P. si importano molti film stranieri).

Un fondo teorico, dunque, eterogeneo, difficilmente precisabile con una definizione; cosicché Šklovskij può scrivere: « Eisenstein è il coronamento logico del lavoro del Fronte di sinistra (LEF). Gli si può fare rimprovero forse di stare nel mezzo o magari alla fine, e non all'inizio di quel movimento. Perché apparisse Eisenstein doveva lavorare Kulesov, col suo trattamento cosciente del materiale cinematografico. Dovevano lavorare i « Kinoki », Dziga Vertov, i costruttivisti, doveva nascere l'idea del cinema senza soggetto » [89].

b) *Sui testi teorici.* Nel momento in cui Eisenstein integra il suo lavoro di regia con una serie di testi teorici, o comunque promuove un certo tipo di speculazione sul cinema, sente il bisogno di non procedere in maniera impressionistica.

A tale scopo si serve di una sorta di « prestiti » scientifici, ricorre, cioè, a scienze particolari (Pavlov, Freud, Lévy-Bruhl, ecc.) che possono sopravvenire alla sua pratica artistica dall'esterno, per fornire ad essa, oltre che una forza e una credibilità di carattere suggestivo, anche delle motivazioni logiche e un rigore scientifico.

Il procedimento, verificabile in quasi tutti i più famosi testi teorici, consiste nel « pescare » in maniera saltellante e non omogenea una serie di concetti ed utilizzarli strumentalmente per avallare metodologicamente delle operazioni, che il suo « fiuto » artistico gli porterebbe comunque di fare. Precisato questo, non si possono assolutamente negare dei felici risultati. C'è però da aggiungere che questa pratica contraddittoria investe anche, nel caso specifico dell'« Atteggiamento materialistico verso la forma », il rapporto con il marxismo, come scienza dialettica della forma artistica. Ne è un esempio la teoria sul montaggio.

●

[88] « All'inizio, il mio legame con la rivoluzione è puramente esteriore. Per contro, mi sforzo con avidità, armato dei metodi della scienza, di penetrare sempre più profondamente, fino alle sorgenti vive della creazione e dell'arte, dove prevedo d'istinto la stessa sfera di conoscenze esatte, di cui la mia breve esperienza d'ingegnere mi ha dato l'entusiasmo cieco, Pavlov, Freud, una stagione passata con Mejerchol'd, un lavoro caotico ma febbrile, destinato a colmare le lacune delle mie conoscenze artistiche, troppe letture e i miei primi passi in qualità di decoratore e di regista al teatro del Proletkult, del singolare combattimento che dà l'assalto ai mulini a vento del misticismo », S. M. Eisenstein, *De la Révolution à l'art, de l'art à la Révolution,* in « Cahiers du cinéma », n. 226-227, 1971, pag. 18.

[89] V. Šklovskij, *Il punteggio di Amburgo*, 1928, Laterza, 1969, pag. 145.

c) *Sul montaggio.* La nozione di « montaggio delle attrazioni », da cui si dipartono tutte le successive considerazioni sul montaggio come elemento linguistico, ha delle precise referenze estetiche ed ideologiche, dichiarate anche dal regista stesso. Si rifà, cioè, a Kulešov, relativamente alla storia del cinema sovietico, al teatro di Mejerchol'd e, tramite questi, al futurismo ed infine alle teorie formaliste della letteratura. (Mi scuso per la sommarietà delle citazioni, ma ne sono quasi costretto). Questi apporti, con la loro origine borghese, i loro pregiudizi idealisti, il loro empirismo, sono stati accettati e adottati da Eisenstein senza essere messi in discussione. O meglio, come suggeriva Lenin, senza essere « sviluppati », « trasformati » da una lettura marxista. Ne deriva che anche la nozione di « montaggio delle attrazioni » deve essere vista, non come una trasformazione fondamentale della cultura borghese ma come un effetto, fra altri, di questa cultura borghese. Credo cioè che non sia sufficiente dimostrare la struttura dialettica del montaggio per fare di quel tipo di cinema un metodo materialista. Lo spettro dell'idealismo, cacciato violentemente dalla porta, si insinua, quatto quatto, dalla finestra.

d) *Sull'autosufficienza.* In ambito speculativo l'attenzione di Eisenstein si volge sempre più a considerazioni meramente estetiche. Privilegia cioè il campo artistico in un'accezione quasi metafisica. L'esempio più clamoroso è l'utilizzo della famosa frase di Lenin « ...per noi il cinema è là più importante di tutte le arti... ». L'intervento che è di carattere politico, commensurabile quindi dal punto di vista storico, viene tramutato dal regista (che lo pone a suggello delle sue speculazioni linguistiche sul montaggio, in « La dialettica della forma cinematografica ») in un dogma di apprezzamento « estetico ». L'uomo politico diventa così un incallito cinéphile di terza fila. Il « noi » usato da Lenin, poi, non è certo un plurale di maestà, ma rinvia esplicitamente alla Russia in piena edificazione socialista, alle masse popolari, al partito bolscevico...

e) *Sulla politica culturale.* Nella prospettiva delle istituzioni, si è visto come il cinema sia inteso soprattutto quale strumento di conoscenza, cui vengono assegnato due compiti principali: la pratica educativa (l'alfabetizzazione delle masse) e la propaganda politica. Ora, proprio su questa linea si muove D. Vertov. Infatti nei suoi film la politica è al primo posto (nel senso che si propone l'adempimento delle funzioni sollecitate dal partito); si preoccupa dell'usabilità del materiale filmato (il linguaggio diventa allora l'utensile didascalico); e si infervora d'entusiasmo (e qui correrà i rischi maggiori) nel comunicare verità recepite altrove: la dottrina marxista. Eisenstein invece presta l'attenzione più grande ai problemi estetici (l'industria pesante come canone artistico, il montaggio delle attrazioni applicato per inventare un linguaggio sempre più autosufficiente, ecc.) e spesso gli obblighi politici, le direttive d'istruzione diventano illusione. La discriminante si precisa, comunque, nel rapporto fra linguaggio e conoscenza, fra linguaggio come strumento di conoscenza e linguaggio che tende a costituirsi in universo autonomo, con proprie leggi e una propria dimensione « conoscitiva ». Sono queste, anticipazione del dibattito che si preciserà fra poco.

II, 9 Autosufficienza/Tendenziosità

> « *nel metodo formale di costruzione* Sciopero *si rivela come l'esatto opposto del cine-occhio* ».

Se *Sciopero* è l'Ottobre del cinema — sostiene Eisenstein — la *Kinopravda* di Vertov è il suo Febbraio. Tra le due Rivoluzioni, infatti, esiste un parziale rapporto genetico (« le mitragliatrici hanno sparato sia nel feb-

braio che nell'ottobre, ma bisogna vedere contro chi! »), senza dimenticare però che il governo provvisorio di A. Kerenskij è pur sempre un « rovesciamento dell'autocrazia ». Decisamente poi, (continuando e il gioco delle metafore storiche e il pensiero di Eisenstein) il « Kinoglaz » appartiene all'« armata bianca » in quanto « reductio ad absurdum » di metodi tecnici validi per la cronaca, e semplice « atto di negazione di un aspetto particolare della cinematografia, filmato con una macchina da presa in corsa » (in corsa come il treno della « divisione selvaggia » tartara guidata da Kornilov?). Inizia così, in maniera più esplicita, la polemica con Vertov. Non è pertinente al nostro lavoro rilevare chi dei due abbia ragione[90]: lo scontro serve per chiarire alcune posizioni di Eisenstein e nello stesso tempo per proseguire il discorso sul cinema centrato sulla dialettica tendenziosità/autosufficienza. Anche perché obiettivamente mancano una serie di dati con cui iscrivere e misurare i loro lavori: la situazione teorica e le esigenze culturali nel loro dipanarsi cronologico, i ruoli differenti delle loro personalità, l'evoluzione delle loro tesi, i prestiti concettuali, l'utilizzo di certe definizioni, ecc.

Mentre Eisenstein accusa, tenta ancora una volta di definire il suo cinema affinché il solco di separazione con Vertov sia netto e non ci siano dubbi sul « suo metodo formale di costruzione ». *Sciopero* si presenta subito come una « finzione » dichiarata, fuori da riscontri storici « localizzati », e grazie al tipo di struttura su cui si fonda, il suo senso viene recuperato spesso a livello extradiegetico. Dunque la nozione d'arte che Eisenstein[91] impiega per contraddistinguere il suo film serve a ricoprire una certa area di « irrazionalità produttiva » — cioè l'uso di un linguaggio non finito e perciò ambiguo, poetico, — che egli intende opporre a un codice finito, strettamente razionale. Non solo: quest'opera d'« arte » è anche « un trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista ». Se questo tipo di agitazione e di mobilitazione vuol essere l'applicazione in campo spettacolare di una coscienza di classe, il « trattore » è certo la risultante della forza delle « attrazioni ». Secondo la teoria del montaggio delle attrazioni, infatti, quel che importa non sono i fatti mostrati (meglio: contano in via subordinata), ma la combinazione delle reazioni emotive del pubblico: « Io sostengo che, di regola, l'attrazione sia l'elemento autonomo e primario della costruzione dello spettacolo, l'unità molecolare (cioè costitutiva) dell'efficienza del teatro e del teatro in generale... il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori della composizione data e dell'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale. Questo è il montaggio delle attrazioni ».

Insomma il cinema deve possedere una « potenza formale », attraverso il montaggio, il calcolo degli effetti, per esercitare un'influenza. Ed è su questa strada che il regista giunge alla proposta di un « cinema intellettuale » e a concepire il sogno di « filmare » il Capitale di Marx.

In tale necessità, teorica, di prendere le distanze da un certo modo di far cinema (magari con un pizzico di risentimento personale, quando gli rimproverano di aver plagiato i « Kinoki ») si collocano le accuse specifiche rivolte a Vertov: la staticità, l'impressionismo e soprattutto l'impotenza formale ad esercitare un'influenza.

90 A sostegno di Vertov manca tutto il lavoro che in precedenza abbiamo fatto per Eisenstein: si cadrebbe così in un atteggiamento meccanicistico consistente nel mettere, una volta per tutte, l'uno contro l'altro.

91 S.M. Eisenstein, *cit.*

Opposizioni che, prese in assoluto, sono esatte: non è forse la massima illusione del cosiddetto « cinema diretto », del « documentario » quella di credere di poter afferrare i gesti di una realtà che spontaneamente si offre, alla conoscenza, all'occhio discreto della m.d.p.? Il documentarista non fa altro che *con-fermare* una certa realtà e *fissare* una volta per sempre certi rapporti di forza, spacciandoli per « naturali », per « veri », in una parola per « reali ». Il vizio di fondo dei « documentari », e insieme dei vecchi e nuovi realismi, è quello di avere una mentalità da « voyeur », occultata sotto icastiche parvenze.
Il caso-Vertov è però diverso. Le prime « Kino-pravda » — pochi le hanno viste — forse cadono nella presunzione sopra denunciata, quando credono di poter fare i conti con la storia solo in forza di immagini, significative quanto si vuole, rubate « dal vivo » o colte « di sorpresa ». Ma Eisenstein stralcia un segmento di una parabola e con questo marca tutta l'attività del regista (E i giudizi negativi su Vertov, da allora, cominciano a moltiplicarsi in una serie di grossolane banalità che costituiscono tutta la sua *s-fortuna* critica). Infatti è solo per spirito polemico che egli non vuole o non riesce a cogliere il senso delle teorizzazioni sul « cine-occhio », pubblicate tra l'altro prima dell'uscita di *Sciopero*[92].
« La condanna a morte, decretata dai « Kinòki » nel 1919 a tutti i film senza eccezione, ha vigore fino ad oggi.
L'indagine più scrupolosa non rivela alcun film, alcuna ricerca che si sforzino veramente di *emancipare la cinepresa*, oppressa da una triste schiavitù, soggetta a un occhio umano *imperfetto* e poco acuto. MIOPIA LEGALIZZATA. Noi non abbiamo niente da obiettare contro i *cunicoli* che la cinematografia scava, sotto la letteratura, sotto il teatro, siamo completamente favorevoli all'impiego del cinema in tutte le branche della scienza, ma definiamo queste funzioni del cinema come accessorie, come diramazioni che se ne allontanano ».
Vertov si pone alla ricerca di un linguaggio esclusivamente cinematografico che nulla debba spartire con le altre manifestazioni artistiche: non sintesi suprema, come scrive Eisentein, ma alterità assoluta. « La storia del cine-occhio è stata una lotta senza tregua per modificare la storia del cinema mondiale, per mettere maggiormente in rilievo nella produzione cinematografica il film "non recitato" rispetto a quello "recitato", per sostituire il documento alla messa in scena, per rompere con il palcoscenico ed entrare nell'arena della vita stessa »[93]. E qui ci sono due cose molto importanti da specificare: il concetto di film « recitato » e l'attenzione spasmodica per il documento, per gli accadimenti di cronaca.
a) Se per Eisenstein l'« artisticità » rappresenta il luogo privilegiato della finzione, dove paradossalmente la verità emerge simulando se stessa, per Vertov invece « artisticità » (« film recitato », « messa in scena ») vuol dire indebito prestito e inammissibile intrusione di codici e strutture narrative, trasferiti di peso dalla letteratura, dal teatro, ecc. al cinema. Progettando di inventare un « linguaggio cinematografico assoluto » Vertov pensa al cinema in termini specifici, ne indaga cioè i principi specifici di costruzione linguistica. Ancora una volta, sotto altre parvenze, il cinema ricerca un « grado zero », sperando forse di rifarsi una verginità nel contatto diretto con la nuova realtà socialista, mal sopportando ogni mediazione non scientifica e/o mummificata da altre pratiche simboliche.
b) Le « Kino-pravda », e in seguito tutto il cinema di Vertov, vogliono

[92] Cfr. D. Vertov, *Kinòki-Perevorot*, in « LEF », n. 3 marzo 1923, in « Cinema e Film », n. 3, 1967.
[93] D. Vertov, *Discorso a Parigi del 1929*, cit. in J. Leyda, cit., pag. 255.

giocare un preciso ruolo educativo; partendo dalla famosa proporzione leninista (« girare più documentari che récit ») si pongono il compito di parlare del presente, di *riflettere* sulla realtà, di volgarizzare domini scientifici, di promuovere ricerche analitiche sui fatti di tutti i giorni.
« Noialtri, Kinoki, abbiamo convenuto di qualificare come cinema autentico, al cento per cento, un cinema costruito sull'organizzazione dei materiali documentari fissati dalla camera. Quanto al cinema fondato su una organizzazione dei materiali fornita da attori che recitano e fissati dalla camera, noi abbiamo convenuto di considerarlo come un fenomeno di ordine secondario teatrale. Noi riconosciamo che nel corso della nostra lotta contro le suddivisioni pompose dei partigiani del cinema recitato (arte-non arte, film artistico-film non artistico) noi abbiamo messo queste espressioni fra virgolette e messo in ridicolo la "sedicente arte", "il sedicente film artistico"... Ancora oggi, stimiamo che il metodo del film documentario è il metodo fondamentale della cinematografia proletaria, il fissaggio dei documenti forniti dalla nostra offensiva socialista, dal nostro piano quinquennale, che costituisce il ruolo fondamentale del cinema sovietico » [94]. I ventitrè numeri della « Kinopravda » abbracciano un vasto campo di avvenimenti politici, i fatti più notevoli nel campo dell'industria, dell'agricoltura, della cultura e singoli episodi caratteristici della vita degli operai e contadini.
E l'attività documentaristica di Vertov non consiste certo in una giustapposizione casuale e in un affastellarsi di piani e di fatti. Anche il termine stesso « documentario », se condotto al suo background culturale (Majakovskij, Costruttivisti, LEF, ecc.), fornisce ulteriori indicazioni: da una parte segnala una tensione verso il reale e una celebrazione del fatto, dall'altra però respinge ogni modalità di registrazione mimetica, ogni passivo adeguamento. Anzi, gli « elementi » prelevati dal reale vengono dislocati e decomposti, « spiazzati » e ricomposti in una costruzione rigorosa: vengono trasformati. Montaggio per Vertov, significa « organizzazione del mondo visibile »:

« 1. Montaggio nel periodo di osservazione (orientamento dell'occhio nudo in tutti i tempi e luoghi).

2. Montaggio dopo l'osservazione (organizzazione logica della visione nell'una o nell'altra direzione specifica).

3. Montaggio in sede di ripresa (orientamento dell'occhio armato — con la macchina da presa — per la ricerca della giusta posizione di macchina e adattamento ai vari mutamenti di condizione nel corso delle riprese).

4. Montaggio successivo alle riprese (organizzazione approssimativa del materiale filmato secondo direttive di massima e individuazioni delle inquadrature necessarie ancora mancanti).

5. Giudizio sui pezzi da montare (immediata percezione dell'opportunità di legare insieme certi brani, controllata da un'eccezionale vigilanza, messa in pratica duplicando queste regole militari: giudizio, velocità, attacco).

6. Montaggio definitivo (esposizione di temi più vasti attraverso una serie di temi minori e più circoscritti; riorganizzazione di tutto il materiale in funzione del risultato finale della sequenza nel suo insieme; rivelazione del significato profondo delle immagini filmiche » [95].

Questo tipo di strutturazione dei fatti, questa ricostruzione semantica della

[94] D. Vertov, *Réponses à des questions*, 1930, in « Cahiers du cinéma », n. 220-221, 1970, pag. 16.

[95] D. Vertov, cit. in J. Leyda, cit., pp. 258-59, cfr. inoltre D. Vertov, *Articles, journaux, projets*, Paris, 1972, Coll. 10/18.

realtà, insomma questa cine-grafia non è poi così lontana dalle enunciazioni di Eisenstein.
C'è una frase di Vertov che ritengo straordinariamente espressiva, addirittura emblematica di tutto il suo lavoro: « L'occhio del cinema è un'*alleanza della scienza e della cronaca cinematografica* nella lotta per la decifrazione del mondo, per la liberazione della vista del proletariato... L'occhio del cinema è un movimento sempre più vasto in favore dello studio scientifico del mondo visibile e anche di quello che non può essere percepito a occhio nudo dall'uomo »[96]. Se sottolineo subito un limite di tale atteggiamento è per valorizzarne poi la portata e la sorprendente attualità. (Fra le molte recenti accuse, Godard ha ricevuto anche quella di aver scelto per il suo gruppo un nome esotico!) Nel dichiarare il « cine-occhio » *superiore* all'occhio umano Vertov cade certo in una mistica della m.d.p., fidando troppo nell'onnipotenza del mezzo e nel suo miracolismo. Il culto della macchina e il feticismo per la tecnica appartengono in tutto ai caratteri del futurismo borghese, con le sue formule crepitanti l'avvento del regno delle macchine.
Ma l'occhio del cinema è soprattutto *diverso* da quello umano, e in quanto tale va studiato (« studio scientifico del mondo visibile »). Un primo lavoro consiste dunque nella riflessione sullo strumento d'indagine e, in questa direzione, Vertov è quello che giunge più avanti di tutti. Si pensi soltanto a quel saggio visivo che è *L'uomo con la macchina da presa*, a proposito del quale persino la critica sovietica attuale non parla più di « deviazione formalistica » o di « malattia infantile ».
Non è senza importanza, allora, rilevare come questo traguardo benché comune, nell'epoca, a tutta l'avanguardia, compresa quella europea, si differenzi tuttavia nella urgenza politica che ne motiva la ricerca. Infatti l'atteggiamento dell'avanguardia in generale (basta leggere gli scritti di quella francese degli anni venti) è quello di studiare il linguaggio o di sperimentare nuove strutture significanti non per registrare il caos delle realtà ma per staccarsi da esso, per creare un modo privilegiato e chiuso in sé. Vertov, al contrario, pensa in modo specifico il cinema per organizzare il caos con cui si presenta la realtà, in nome di un'ideologia che non si identifica nell'amore cieco, fidente e consolatorio per il mondo del cinema.
« Occhio del cinema è il motto dei Kinoki, di coloro che hanno sete di vedere e affinano la vista delle masse. In ciò si esprime la nostra partecipazione alla rivoluzione mondiale del proletariato, perché il giorno in cui tutti i lavoratori potranno vedere la vita in modo giusto e chiaro sarà il giorno in cui prenderanno il potere nelle loro mani. Di qui deriva il programma semplicissimo dei Kinoki: vedere e mostrare il mondo in nome della rivoluzione mondiale del proletariato »[97]. Ecco allora ulteriormente motivato il bisogno di trattare la cronaca, di riflettere su di essa, ma anche, entusiasticamente, riempirsi di essa nel nuovo spirito che permea le cose, dopo la Rivoluzione.
Cine-analisi e cine-teoria: un lavoro di elaborazione filmica che sia contemporaneamente organizzazione delle contraddizioni ancora operanti a livello strutturale. Nel riportare il programma di una serie di pellicole aventi per oggetto la vita quotidiana (programma di cui Vertov ha potuto realizzare un solo film: « L'occhio del cinema »), Abramov scrive: « La quinta pellicola dell'"Occhio del cinema" avrebbe dovuto comprendere tre grandi

[96] D. Vertov, *Kinoglaz, radioglaz...*, 1931, cit., in N. Abramov, *D. Vertov*, Edizioni di Bianco e Nero, 1963, pag. 43.
[97] *Ibidem*, D. Vertov, *Archivio di E. I. Vertova-Švilova*, n. 179, cit., pag. 48.

sezioni. Si pensava di cominciare il film mostrando il mondo come somma disorganizzata di impressioni dell'occhio comune. Il mondo sarebbe apparso caotico come il firmamento osservato senza telescopio. Verso la metà del film la m.d.p. avrebbe cominciato a decifrare la realtà visibile, mostrando i veri rapporti e il significato sociale dei fenomeni. Il finale avrebbe dovuto far vedere come si aprono gli occhi di chi ha compreso finalmente le leggi sociali che governano il mondo »[98]. Ma è importante fissare l'attenzione su altri due elementi caratterizzanti l'attività vertoviana: la finalità didattica dei suoi film e l'attenzione al problema dell'accessibilità del pubblico[99].
A livello pratico basterebbe citare l'attività dell'agit-treno, ammirabile laboratorio viaggiante per produrre nelle diverse località film fatti sul posto e per la gente del posto. E non è certo un attivismo empirico o populistico quello che anima il lavoro:
« Se noi vogliamo realmente vedere chiaro nel problema dell'azione dei film sullo spettatore, dobbiamo innanzitutto convenire su due cose:
1) Quale spettatore?
2) Di quale azione sullo spettatore si tratta?
Su di un assiduo frequentatore delle sale di cinema "il dramma d'arte di servizio" agisce come il sigaro o la sigaretta sul fumatore...
Noi ci solleviamo contro la collusione del "regista-incantatore" con il pubblico sottomesso all'incantamento.
Solo la coscienza può lottare contro le suggestioni magiche di ogni ordine (...).
Viva la coscienza di classe!
Viva il cine-occhio! »[100].
Insomma a Vertov non interessa *inventare* la trama di uno scenario, ma piuttosto *scoprire* la trama degli avvenimenti, al servizio del proletariato. Su queste ultime osservazioni (per la loro forza discriminante) può fondarsi una rilettura di Vertov, che sappia chiarire le vere ragioni della polemica con Eisenstein, della poca stima che il regista ha goduto presso i critici, del suo odierno, ristretto recupero.
Volendo infine ritornare sui due termini emblematici con cui ho aperto questo discorso credo di poter affermare che in Eisenstein la tendenziosità rappresenta l'altra faccia dell'autosufficienza: il tributo pagato coscientemente a un'utopia ed insieme il tormento di non vedere ancora del tutto incarnata in cose reali, filmabili, quest'utopia. E perciò il « montaggio delle attrazioni » svolge sì una funzione ideologica (« il trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista ») ma soprattutto ha funzione esplicita, cioè spettacolare, propria di una realtà che è soltanto cinematografica.
In Vertov, al contrario, la tendenziosità occupa la posizione preminente, in quanto esplicitazione di un impegno politico. Anche qui le conseguenze le ritroviamo nella teorizzazione sul montaggio: un montaggio che vuole essere corretto essenzialmente dal punto di vista dell'utilizzo ideologico, addirittura entusiasta e fanatico in questo scopo. Nessun mondo alternativo dev'essere costruito da Vertov. Il mondo vero, quello da sempre sperato, ora esiste. Bisogna filmarlo.

[98] *Ibidem*, N. Abramov, pag. 51.
[99] Nella prima serie del Kinoglaz vengono programmati i seguenti argomenti: 1) il vecchio e il nuovo, 2) bambini e adulti, 3) la cooperativa e il mercato libero, 4) città e campagna, 5) il tema del pane, 6) quello della carne, 7) quello del mercato nero, del gioco, del bere, delle truffe, delle droghe, della tubercolosi, della pazzia, della morte messo in contrasto con la salute e il coraggio. Cfr. J. Leyda, cit., pag. 258.
[100] D. Vertov, 1924, cit. da B. Eisenschitz, *Majakovskij, Vertov*, in « Cahiers du cinéma », n. 220-221, 1970, pag. 28.

Premessa due

Mi rendo perfettamente conto di quanto provvisorio e circoscritto sia il lavoro compiuto su Vertov: semplici riporti biografici sarebbero più che sufficienti per sollecitare nuovi sentieri d'indagine, una metodologia critica più collaudata renderebbe conto dei vuoti teorici lasciati in sospeso. Ma il ruolo assegnato a Vertov, all'interno di una strategia di artifizi più o meno retorici, era provocatorio, un po' come il Giuda, della favola borgesiana, investito del supremo compito di salvare l'uomo.

Provocatorio nei confronti del « sistema Eisenstein », in modo tale da rappresentare l'« altro », il « diverso », particolarmente sul versante della costituzione di un cinema politico. Sarebbe infatti un grosso rischio, quello di rinnovare il mito Eisenstein, pur con chiarimenti, aggiustamenti di tiro o messa in luce delle contraddizioni, ma proprio per questo ancora un mito, riconsegnato in una versione più intelligente e perfettamente agguagliata ai nostri tempi, che si accontentano anche di cieli meno limpidi.

E provocatorio nei riguardi del lavoro svolto su Eisenstein. Una ricognizione concreta attorno ad alcuni concetti, verso i quali Vertov specificatamente rimanda, mostra la parzialità e l'incompiutezza del discorso e fa presagire i rischi che ancora si devono correre per fondare una teoria del cinema non camuffata né da una scientificità asettica né da una neutralità ideologica.

Per il primo scontro si può trovare una formula compromissoria, tutto sommato dignitosa: i due sovietici vanno letti insieme, nel senso che l'uno completa l'altro e nessuno dei due è esaustivo. « Se la pratica di Eisenstein mobilita un investimento culturale molto più vasto è stratificato di quella di Vertov, non bisogna dimenticare che il loro obiettivo primario non è lo stesso. Più immediatamente didattica la pratica di Vertov fa intervenire nel quadro del reportage, della propaganda, dell'attualità, elementi « narrativi » e « effetti di significante », che danno a un discorso « utilitario » una dimensione che non può, praticamente, eccedere certi limiti. Nell'insieme, la programmazione d'Eisenstein è contraria. Le sue referenze lasciano il campo dell'attualità, che non figura mai in lui che sotto forma di prestito versato al dossier della storia.

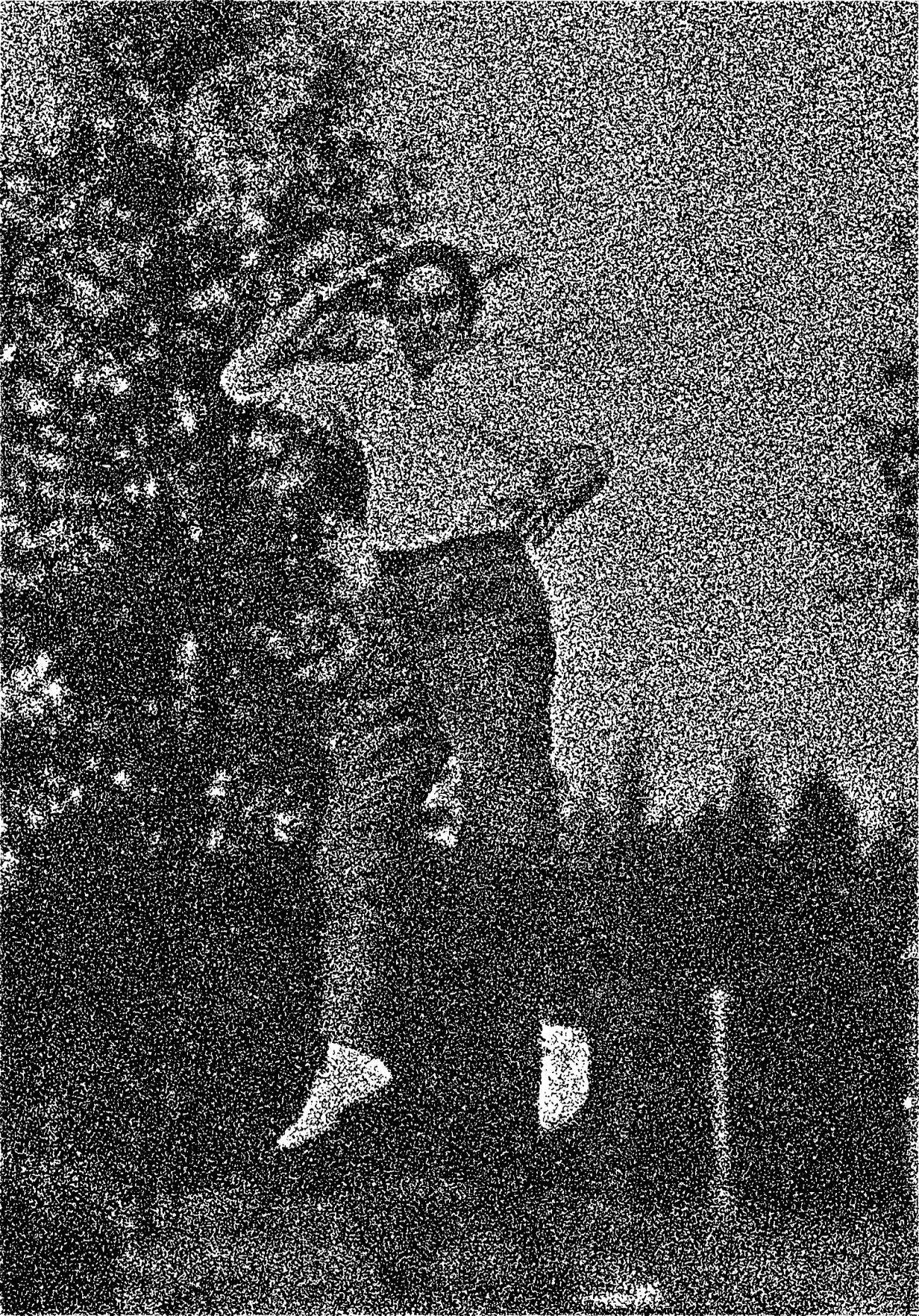
*Per recente che sia (Ottobre, Potemkin) questa storia entra in un sistema di interpretazione il cui spessore semantico suppone una lettura pluridimensionale: l'obiettivo è **tutt'altro**.*

Direi troppo brevemente, che Vertov mobilita la « conoscenza » al servizio dell'attualità, là dove Eisenstein la mobilita al servizio della storia e che, di conseguenza, i campi referenziali sono tutt'altri. Le due pratiche sono complementari, non possono essere, trovarsi in opposizione, ieri come oggi, che a partire da un difetto, da una mancanza di lavoro teorico al livello delle articolazioni dei diversi campi che costituiscono il "tutto sociale" » [*].

Per il secondo non è sufficiente rimandare a un lavoro più specifico su Vertov, non appena i suoi scritti avranno trovato una sistemazione ragionata; non è neppure sufficiente, lasciate da parte le perplessità, proporre il binomio Eisenstein-Vertov e il lavoro compiuto su di loro, come paradigmatici per una rilettura della storia del cinema.

In questo momento le scelte devono farsi più radicali e alternative: le scelte di chi, scrivendo di cinema parla della propria scrittura, di chi, riflettendo sul linguaggio, denuncia il proprio: « è ora che almeno qualcuno capisca che la forma viene determinata a un livello molto profondo e non mediante qualche piccolo espediente superficiale più o meno felice ».

[*] M. Pleynet, *Sur les avant-gardes révolutionnaires*, cit., pp. 12-13.

◁ Fotogrammi del *Cineocchio* di Vertov

EISENSTEIN – VERTOV / SUL LAVORO CINEMATOGRAFICO

Il materiale che presentiamo ha lo scopo di integrare quanto finora è stato scritto: nuovi apporti, dunque, per rilanciare il discorso.
« *Il metodo per realizzare un film operaio* » dev'essere considerato come un ampliamento dell'« *Atteggiamento materialistico verso la forma* »: si inserisce infatti nella medesima problematica, ampliando le osservazioni sul montaggio delle attrazioni e sul pubblico.
Le interviste a Klejman e ad Abramov vogliono rappresentare una diretta testimonianza dell'odierna critica sovietica. Se la prima può essere definita un poco « accademica » — a conferma del ruolo che ormai Eisenstein ha assunto —, la seconda ci pare rifletta anche molto bene le « modalità » del recupero (con riserva) di Vertov, che, oggi, anche in URSS si sta tentando.
I testi di Vertov, poi, cercano di colmare un vuoto d'informazione, rendendo conto delle diverse attenzioni che contraddistinguono l'attività del regista. Quanto al primo articolo su « L'uomo con la macchina da presa », esso è interessante non solo per il problema generale che lo sostiene — quello di una definizione dell'*autonomia* linguistica del cinema — ma anche per gli argomenti particolari affrontati.
Si veda, ad es., la discussione sulla *didascalia*: soprattutto quando Vertov osserva che la didascalia è analoga alla citazione, egli sembra portare utili suggerimenti sia per la comprensione dei procedimenti linguistici che costruiscono i suoi film, sia per un confronto con un certo cinema moderno, che ha rivalutato la presenza della lettera nel corpo del film (Godard come Vertov?). Ma è soprattutto nel tema del lavoro, svolto nel secondo articolo, che si possono riconoscere le specifiche preoccupazioni di Vertov o forse anche le sue ossessioni.
In una prosa davvero affascinante egli descrive come l'universo della finzione sia il prodotto complesso di una tecnologia, di una organizzazione, ecc., e non il concentrarsi dei « fantasmi » di un Autore. Egli vuol dimostrare anche come l'operatore del cine-occhio, uscendo dai teatri di posa, non si sottragga al lavoro per una suggestione ladresca della *cattura del reale*; come, invece, il lavoro cinematografico si riallacci, non per semplice analogia, al lavoro della fabbrica, inserendosi appunto in un processo dialettico: il tema della *lotta*.

S.M. EISENSTEIN
METODO PER REALIZZARE UN FILM OPERAIO

Il *metodo* per realizzare *ogni* film è uno solo: il montaggio delle attrazioni. Per sapere di cosa si tratta cfr. il libro *Cinema oggi*[1]. In questo libro — a dire il vero, in modo abbastanza arruffato e indecifrabile — è esposto il mio pensiero sulla struttura dei film.
Il carattere di classe si manifesta:
1) *Nella definizione dell'impianto dell'opera*, in quell'effetto socialmente utile, che scarica emotivamente e psichicamente il pubblico e che scaturisce da una catena di corrispondenti stimoli eccitanti diretti verso di lui. Questo *effetto socialmente utile* lo chiamo *contenuto dell'opera.*
Così si può, ad esempio, definire il *contenuto* dello spettacolo *Mosca, stai a sentire?*[2]. La massima tensione dei riflessi aggressivi della protesta sociale di *Sciopero* deriva dall'accumulazione di riflessi ai quali non viene concessa alcuna spaziatura (soddisfazione), vale a dire dalla concentrazione di riflessi di lotta (elevamento della potenziale tonalità di classe).
2) *Nella scelta degli stimoli eccitanti stessi.* In due direzioni. Nella corretta valutazione della loro efficacia, inevitabilmente di classe, cioè un determinato stimolo è atto a suscitare una determinata reazione (effetto) soltanto in un pubblico di una determinata composizione di classe. In condizioni di lavoro più particolareggiate deve essere tenuto presente un pubblico ancora più unificato, anche se per esperienza professionale, ogni realizzatore di « giornali vivi » nei circoli, per esempio, conosce la differenza che corre fra un pubblico, diciamo, di metallurgici e uno di tessili, i quali reagiscono allo stesso lavoro in modo totalmente diverso e in punti diversi.
Che si debba « inevitabilmente » tener conto del carattere di classe quando si esamini il problema dell'efficacia d'un'opera è facilmente dimostrabile con il curioso insuccesso in ambiente operaio di un'attrazione, che suscita reazioni molto forti negli uomini di cinema.
Mi riferisco alla scena del macello. Il suo effetto associativo, di concentrazione sanguinosa, su un determinato tipo di pubblico è abbastanza noto. In Crimea la censura l'ha persino tagliata insieme... al gabinetto. (L'inammissibilità di tali brusche sensazioni è stata rilevata anche da uno degli americani che hanno visto *Sciopero*: egli ha avvertito che per l'estero bisognerà tagliare questa scena). Ebbene il macello non ha suscitato in un pubblico operaio nessun effetto « sanguinoso », per la semplice ragione che per un operaio il sangue bovino è associato innanzitutto all'industria della macellazione collegata al mattatoio! Sul contadino poi, abituato a sgozzare il bestiame, la scena non susciterà il minimo effetto.
Il secondo momento nella scelta degli stimoli emotivi consiste nell'*ammissibilità di classe* di questo o quello stimolo.
Modelli negativi appaiono l'assortimento di attrazioni sessuali, che sono alla base della maggior parte delle opere borghesi commerciali, procedimenti espressivi che evadono dalla realtà concreta, per esempio, l'espressionismo dei vari Dottor Caligari, il dolce veleno piccolo-borghese dei film di Mary Pickford, che sfrutta e tiene in allenamento con la siste-

[1] Si tratta del libro *Kinosegodnja* di A. Belenson dedicato all'opera di Kulešov, Vertov ed Eisenstein, pubblicato a Mosca nel 1925.
[2] Un « agit-Guignol » di S. Tret'jakov, scritta per il Teatro del Proletkult. Regìa e scenografia di Eisenstein.

matica eccitazione le riserve piccolo-borghesi anche nei nostri pubblici più sani e avanzati.
Il cinema borghese conosce non meno di noi simili « tabù » di classe. Così, nel libro *The Art of the Motion picture* (New York, 1911), quando si analizzano le attrazioni tematiche, al primo posto nell'elenco dei temi di cui si sconsiglia l'utilizzazione viene messo « *il rapporto fra capitale e lavoro* », seguito via via da « perversioni sessuali », « crudeltà eccessiva », « deformità fisica »...
Lo studio degli stimoli e del loro montaggio strutturale deve dare materiale esauriente all'analisi dei problemi riguardanti *la forma.*
Il contenuto, così come l'intendo io, è *l'insieme concatenato dei traumi*, ai quali si intende sottoporre il pubblico in una determinata successione. (O grossolanamente: una certa percentuale di materiale che fissa l'attenzione, una certa percentuale che suscita rabbia, ecc.). Ma questo materiale deve essere organizzato secondo il principio di arrivare all'effetto desiderato.
La forma è *la realizzazione di questi dimensionamenti* sul materiale particolare attraverso la creazione e l'ordinamento proprio di quegli stimoli che sappiano suscitare queste necessarie percentuali, cioè la parte effettiva e concretizzante dell'opera.
Occorre ancora ricordare in particolare le « attrazioni del momento », cioè le reazioni temporanee che nascono in relazione a determinate correnti o avvenimenti della vita sociale.
Diametralmente opposte a queste ci sono vari fenomeni e procedimento d'attrazione « eterna ».
Una parte di queste sono attrazioni utili da un punto di vista di classe. Per esempio, l'epos della lotta di classe che inevitabilmente agisce su un pubblico sano e integro.
E parallelamente a queste ci sono le attrazioni d'influenza « normale », come ad esempio il non-sense, il trucco spinto all'eccesso, il doppio senso e simili. Una loro utilizzazione autonoma porta all'*art pour l'art*, sufficientemente smascherata nella sua sostanza controrivoluzionaria.
Così come avviene per le attrazioni del momento, sulle quali non si deve speculare tenendo d'occhio l'attualità, occorre tener per fermo il principio che l'uso ideologicamente giustificabile dell'attrazione neutrale o casuale può essere accettato solo come procedimento per suscitare quei riflessi non condizionati, a noi necessari non in sé, ma per la formazione di riflessi condizionati utili dal punto di vista di classe, che noi desideriamo collegare con determinati momenti della nostra teoria sociale.

CINQUE DOMANDE A NAUM KLEJMAN

* Naum Klejman nato a Kišinëv nel 1937. Ha terminato l'Istituto di Cinematografia nel settore « Storia e teoria del cinema » con una tesi sulla Cinepolifonia di Eisenstein ». E' segretario della Commissione eisensteiniana per la sistemazione del materiale lasciato dal regista ed è il conservatore dello studio di Eisenstein. E' nel comitato di redazione delle opere di Eisenstein in sei volumi, di recente pubblicazione. Si sta attivamente occupando della pubblicazione degli inediti di Eisenstein che sono ancora numerosissimi: si pensa occupino almeno altri sei volumi. (Le dichiarazioni di Klejman sono state raccolte da Fausto Malcovati).

Ammesso che esista una frattura, come indica la pubblicistica in generale, ritiene che sia più significativo il primo Eisenstein (da Sciopero *a* Ottobre, *più legato a problemi « contingenti ») o il secondo (più decisamente « classico »)?*

Non c'è dubbio che « il primo Eisenstein » come voi lo chiamate, l'Eisenstein della trilogia rivoluzionaria, ha una precisa personalità stilistica e una coerenza interna che lo isola dalla produzione successiva. Ma il problema non è tanto di trovare questi elementi tra le varie opere o le varie fasi di Eisenstein, ciò che importa è definire il suo metodo, che è un superamento dello stile e che abbraccia tutta la sua carriera unificandone i diversi momenti. Nella biografia artistica di Eisenstein esistono infatti anni di silenzio creativo, che in realtà sono pieni di progetti non realizzati: tra *La linea generale* e *Aleksandr Nevskij* c'è un vuoto apparente di parecchi anni, ma i progetti di film sono almeno otto, da *La casa di vetro* a *L'oro di Sutter*, da *Una tragedia americana* al periodo messicano, da *Mosca* (storia della città in quattro epoche e di una famiglia le cui alterne vicende portano un membro a capo di una fabbrica in cui un altro è operaio) a *Il prato di Bežin*. Curioso è il progetto della commedia M.M.M. (Maksim Maksimovič Maksim) che richiama, pur essendo precedente, alcuni temi cari a Medvedkin. E' la storia di un piccolo impiegato assunto all'Inturist, che va soggetto a improvvise allucinazioni: nell'ufficio c'è un quadro con boiari che, da lui sfidati, escono dalla cornice e in carne e ossa affrontano il duello; tra il pubblico presente alla tenzone ci sarebbe dovuto essere lo stesso Eisenstein.
Come si potrebbe in poche parole definire il metodo di Eisenstein? Di film in film di situazione in situazione è il tentativo di capire le leggi della storia.

Il problema dell'evoluzione di Eisenstein ha anche dei riflessi sul rapporto fra prassi cinematografica e riflessione teorica. Ci può dire qualcosa fra le relazioni che si stabiliscono nei vari momenti?

Anche qui si può dire non esista autentica evoluzione. Eisenstein doveva trovare una sistemazione teorica a tutto ciò che filmava, ma insieme filmava raccogliendo incessantemente materiale per una successiva teorizzazione. Ecco dunque che il canale non è solo nella direzione teoria-film, ma anche nell'altra, film-teoria. Ogni punto fermo è la partenza per nuove ipotesi di lavoro. E la sua problematica, tutto sommato, si modifica solo in apparenza: tra *Montaggio delle attrazioni* che è del 1923 e *Il cinema a colori*, che aveva sul tavolo il giorno della morte, non c'è grande differenza di problematica. Due sono i punti su cui Eisenstein insiste: interazione (*voždejstvennost'*) dell'arte ossia inclusione dello spettatore nel sistema estetico che da bivalente diventa così trivalente, autore-opera-spettatore. Come si può raggiungere una corretta recezione (*vozprijatie*) da parte dello spettatore? Come possono le leggi dello spettacolo identificarsi con le leggi della storia o rispecchiarle?
Nel *Montaggio delle attrazioni* si parlava già di un'utilizzazione unitaria di tutte le forme di espressione allo scopo di creare l'attrazione, definita come « ogni momento aggressivo del teatro, cioè ogni suo elemento che sottoponga lo spettatore a un'azione sensoria o psicologica... ». Lo stesso tentativo di realizzazione simultanea di più modelli semiotici lo vediamo nell'ultimo articolo: l'attenzione di Eisenstein non è mai concentrata su semplici procedimenti sintattici, come per Kulešov, ma sull'intero organismo semiotico che si fa sempre più complesso verso la fine. Il suo scopo è sempre duplice: ottenere il maggior numero di « scosse emotive » dello spettatore e dare insieme un'opera semanticamente polivalente. Il termine *organičnost'* torna infatti frequentemente nell'articolo « La non indifferente natura ».

Come intende lei il concetto di « politicità » in Eisenstein?

Eisenstein ha sempre cercato di studiare i rapporti diretti dell'uomo e della massa con le leggi della storia, demistificando le leggi stesse svelandone il loro mecca-

nico determinarsi da parte di gruppi di pressione. Ma vorrei piuttosto aggiungere che anche oggi è un problema molto sentito, questo della partecipazione al divenire della società: lo dimostra lo straordinario successo di *Sciopero* a Berlino ovest, proiettato nell'estate del 1970, proprio durante un massiccio sciopero di metallurgici. Il successo dei film di Eisenstein è strettamente legato alle situazioni politiche dei paesi in cui vengono proiettati: ad esempio in alcuni paesi dell'Africa e in Brasile oggi il film più richiesto è *La corazzata Potëmkin*, mentre *La linea generale* è riapparso in Cecoslovacchia, Germania orientale, Unione Sovietica e *Ivan il terribile* trionfa in Giappone, dove è stato a lungo vietato *La corazzata Potëmkin.*

Secondo noi la polemica che Eisenstein intrattiene con Vertov non ci pare del tutto motivata (soprattutto le accuse di spontaneismo e di scarsa riflessione teorica). Può inquadrarci meglio i presupposti di tale polemica?

Vertov era tra i più radicali *gauchistes* (*levye*) e professava un totale rifiuto di tutte le arti in nome della pura cronaca. Il cinema « igrovoj », il cinema dell'attore e del regista, va perciò rifiutato insieme al resto. *Sciopero* era « igrovoj » e quindi andava rifiutato: Eisenstein venne accusato di « collaborazionismo » con gli artisti tradizionali, di opportunismo. La risposta di Eisenstein è contenuta nell'articolo « L'atteggiamento materialistico verso la forma ». Anche *Potëmkin* non piacque a Vertov, che pure non espresse direttamente il proprio parere, ma attraverso Gan, critico cinematografico e saggista a lui molto vicino.
Majakovskij, che condivideva pienamente le posizioni di « LEF » e appoggiava perciò Vertov, accettò invece *La linea generale*: non fece a tempo a scriverne, ma ce lo testimonia A.N. Štrauch. La ragione dell'abbandono di « LEF » da parte di Eisenstein è proprio in questa divergenza di impostazione del lavoro cinematografico. Non va d'altra parte ignorata l'influenza delle teorie di Vertov su Eisenstein. Ma c'è un graduale superamento che è espresso molto bene in una frase del diario messicano: « Prima pensavo — scrive Eisenstein — di essere lo spettatore ideale, ma più entro nella vita e più mi rendo conto di quanto sia impossibile esprimerla in tutta la sua complessità. Bisogna scegliere il materiale, riorganizzarlo ». La polemica con Vertov, sta proprio nel fatto che mentre l'uno (Vertov) è e vuol essere solo un organizzatore di materiale filmato, l'altro (Eisenstein) passa attraverso la fase della raccolta a quella della meditazione.

Un'ultima domanda di natura filologica: esiste ancora il breve film comico Il diario di Glumov, *realizzato per la commedia di Ostrovskij* Anche il più saggio si sbaglia, *1923?*

Lo spezzone di film che veniva proiettato durante lo spettacolo di Ostrovskij, e di cui era stato direttore artistico lo stesso Vertov, venne inserito nella *Kinopravda* (con il titolo « Sorriso primaverile del Proletkult ») ed è perciò andato perduto insieme a tutto il resto. E' rimasto solo un elenco di Eisenstein delle scene girate, e il finale dello spettacolo, che non entrò nella Kinopravda.

NIKOLAJ ABRAMOV: SU VERTOV

* Nikolaj Abramov critico e storico del cinema sovietico, nato nel 1908, ha scritto la monografia su Dziga Vertov, tradotta in vari paesi (ed. italiana a cura di Mario Verdone, ed. di Bianco e Nero, Roma, 1963) che ha segnato il momento principale della rinascita vertoviana in URSS e ha contribuito ad arricchire anche in Occidente il dibattito intorno al cinema del grande innovatore sovietico. (Testimonianza raccolta da Fausto Malcovati).

La « riscoperta » di Vertov in URSS avvenne nella seconda metà degli anni cinquanta, quando la rivista *Iskusstvo Kino* pubblicò alcuni articoli inediti di Vertov. In seguito uscì il mio libro su Vertov e questi fatti posero le fondamenta per una nuova ondata di interesse per Dziga Vertov, riconosciuto, accanto ad Eisenstein, Pudvkin, e Dovženko un grande maestro, un innovatore del cinema sovietico, il fondatore del film documentario sovietico. Non c'è stata nessuna corrente, negli ultimi 15 anni, di revisione di questo giudizio sull'opera di Vertov, considerato un classico, studiato nelle sue ricerche e nei suoi mezzi espressivi dalle nuove generazioni dei registi sovietici, sia documentaristi che autori di film a soggetto. Il fatto che i *gauchistes* francesi si siano appropriati del nome di Dziga Vertov non rende la sua opera d'« estrema sinistra ». Eisenstein, Pudovkin, Dovženko, Vertov, la Šub, i FEKS e altri appartenevano a un solo fronte, quello del cinema rivoluzionario. Le differenze esistenti fra di loro non furono politiche, ma riguardavano i metodi di applicazione di questo o quel mezzo espressivo per il raggiungimento di un unico scopo: la trasmissione dell'idea del comunismo. La lotta delle correnti, a volte estremamente aspra, non è mai stata lotta fra « più a sinistra » e « meno a sinistra ».
Anche all'interno dell'opera di Vertov io sono decisamente contrario a stabilire una qualsiasi gerarchia di valori fra le varie opere, tanto più contrario poi se si mette all'« ultimo posto » un film come *L'uomo con la macchina da presa.* Le accuse di formalismo rivolte a questo film da parte della critica sovietica mi sembrano oggi ingiuste, sebbene io stesso in passato condividessi una simile idea, che oggi mi appare erronea. Le cause storiche di questo giudizio sono facilmente riscontrabili. *L'uomo con la macchina da presa* è un film sperimentale, nel quale Vertov ha elaborato i problemi della forma, dei mezzi espressivi del film documentario. I procedimenti da lui scoperti in quell'occasione servirono a Vertov per esprimere grandi idee in altri suoi film, accettati dalla critica e dal pubblico con entusiasmo. Naturalmente, un esperimento del genere, sugli schermi dei cinematografi, proposto al pubblico di massa, non poteva essere capito e apprezzato correttamente. Oggi esiste in URSS un massiccio movimento di cineclub, e le lezioni e le proiezioni sull'arte del cinema sono seguite da decine di migliaia di persone: oggi *L'uomo con la macchina da presa* è accolto in modo ben diverso, ed è apprezzato correttamente nel suo significato artistico. In ogni nuovo film, Vertov ha elaborato e cercato nuovi mezzi espressivi, è andato incontro a vittorie e sconfitte, e in questa sua lotta per l'elaborazione di un cinema documentaristico sarebbe ingiusto distinguere un film da un altro. A mio parere, *Avanti, soviet* è un film straordinariamente interessante, *Entusiasmo* fu un'opera innovatrice ed imponente, e così via; l'unico indubbio punto di culminazione nella sua opera, a mio parere, è *Tre canti su Lenin.*
Quanto all'influenza di Vertov sul cinema a soggetto sovietico, nel passato è possibile rinvenire tutta una serie di influenze del metodo di montaggio vertoviano, poetico-musicale, in film di Eisenstein, di Pudovkin, di Šengelaja e del primo Čiaureli, e in molti altri registi degli anni venti, quando i compiti espressivi venivano spesso assolti ricorrendo a un montaggio ritmico, emozionale. Oggi si incontrano sempre di più metodi di ripresa che uniscono nella stessa inquadratura elementi di cinema recitato e di cinema documentaristico, nelle riprese a « camera nascosta » per esempio con l'azione degli attori affondata nella realtà effettiva, e in questo io vedo una diretta elaborazione dei principi, un tempo scoperti e propagandati da Dziga Vertov.

DZIGA VERTOV
PROGETTO DI SCENARIO PER UN FILM DA GIRARE * DURANTE IL VIAGGIO DELL'AGIT-TRENO « CAUCASO SOVIETICO »

Il giovane regista Boris Ogarëv, lavorando a Mosca, non sa nulla sulla sorte dei suoi cari, padre, madre e fratello, che ha visto l'ultima volta, ancor prima della rivoluzione, nella città natale di Groznyj.
Ogarëv segue con attenzione i giornali che comunicano l'avanzata dell'Armata Rossa verso il Caucaso.
Dietro una carta geografica egli divide le proprie emozioni con una ragazza di sua conoscenza, Nadja Morozova, che lavora come commessa sul treno propagandistico del VCIK.
L'Armata Rossa avanza.
Nelle città, costrette all'evacuazione, i bianchi sono nel panico. I soldati non obbediscono agli ufficiali. Saccheggi, violenza, fucilazioni.
L'organizzazione clandestina dei comunisti di Groznyj, nelle retrovie dei bianchi, è al lavoro. Si stampa un manifestino clandestino. Gli agitatori.
Uno dei lavoratori più audaci è « Miša il Rosso ». E' in contatto con l'organizzazione dei verdi, nascosti in montagna.
Un sentiero in montagna. Miša va a parlamentare coi verdi. Allo stato generale dei verdi. Miša propone di unirsi per la lotta comune contro i bianchi.
I rossi che si avvicinano infondono coraggio ai comunisti clandestini. Comizi guidati da Miša. Gli operai fanno giustizia sommaria di un industriale. Miša e altri sono arrestati come istigatori.
Mosca. La Morozova mostra a Boris Ogarëv il treno su cui viaggia. Alla stazione compra un giornale. Nell'estrarre i soldi dal portafogli, trova per caso una fotografia. La mostra alla Morozova: « Sa, è mio fratello ».
Sulla fotografia spicca il viso energico, teso in avanti di « Miša il Rosso ».
Lo stato maggiore dei verdi viene a sapere dell'arresto di Miša. Si corrompono i secondini. Fuga dalla prigione. Miša si rifugia fra i verdi.
Le schiere dei rossi si avvicinano a Groznyj. Miša prepara l'entrata in campo decisiva degli operai.
Riunione dei comunisti clandestini in casa di Miša. Il padre e la madre di Miša. Una spia li tradisce.
Secondo arresto di Miša e di gran parte dei comunisti.
Condanna a morte. Fucilazione in fretta e furia prima della ritirata. Un ufficiale conduce da una parte Miša e gli spara una revolverata in testa. Miša cade a terra. Si finge morto (la pallottola gli ha solo colpito di striscio una tempia).
Nottetempo sbuca fuori da sotto i cadaveri e si dirige dove sente sparare cannonate.
Al quartier generale dei rossi Miša spiega la via migliore per avvicinarsi alla città.
Ogarëv legge sul giornale la notizia della presa di Groznyj. Riflette. La Morozova gli comunica: « Il nostro treno va al Caucaso ». Ogarëv decide di partire.
Il treno in marcia. Ogarëv al lavoro (dirige il reparto cinema). Nadja guarda con interesse a Boris.

* Articolo del 1920, pubblicato nel volume *Dziga Vertov - Stat'i Dnevniki Zamysli*, Mosca, 1966. Tutti i materiali di Vertov sono tratti da questo volume.

Nella città di N. il lavoro di propaganda del treno si arresta. Per il cattivo stato dei binari il treno deve trattenersi.
N. si trova in una terribile situazione sanitaria. Il cortile della stazione, la piazza attigua e le strade sono piene di spazzatura. Sporcizia dappertutto. A una riunione dei lavoratori del treno Ogarëv propone di impiegare il giorno libero per distruggere quei focolai di infezione. Morozova lo appoggia. I lavoratori del treno si armano di pale e di scope, lavorano allegramente e con lena. Prima di sera il paese è ripulito.
Ritorno al treno. Nadja e Boris si stringono con forza le mani. La loro amicizia cresce di giorno in giorno.
Lavoro nelle industrie petrolifere di Groznyj liberata (mostrare la rapidità del lavoro, la gente che lavora con calda fede nell'utilità e nella necessità della propria opera). Si ripara un oledotto. Si carica il petrolio. Treni merci.
Un esempio di lavoro indefesso mostra il commissario Michail Ogarëv. Pallido e sempre serio, è tutto, il giorno in piedi, appare ora in un luogo, ora in un altro, aiuta tutti con un consiglio, con il suo esempio personale. Sul suo conto corrono varie leggende. Con certezza si sa solo che suo padre e sua madre sono stati bestialmente uccisi dai bianchi poco prima della loro ritirata.
Nelle officine appare un avviso che annuncia l'arrivo del treno propagandistico dal centro. Il commissario propone di dare il benvenuto al « Caucaso Sovietico » raddoppiando il lavoro. Gli operai accettano la proposta. L'arrivo dei propagandisti. Boris Ogarëv con un operatore; filma il lavoro nell'officina. Michail Ogarëv dà spiegazioni ai compagni venuti dal centro. L'incontro dei due fratelli. « Come sei invecchiato!... Dov'è nostra madre, nostro padre? ».
Pesante silenzio. Miša tira fuori di tasca un giornale, lo dà al fratello. In prima pagina l'elenco delle vittime dei bianchi...
Incontro in fabbrica. Parla un propagandista del treno.
Ai due fratelli si avvicina un operaio, poi altri ancora. « Compagno commissario, la chiamano ».
La tribuna. Su di essa il commissario col colletto sbottonato e la mano alzata.
Apoteosi: poesia del lavoro e del movimento.
« Ci vendicheremo del vecchio mondo che ha ucciso le nostre madri, sorelle, i nostri padri e fratelli col nostro lavoro accanito e gioioso ».
I lavoratori dell'industria petrolifera ai loro posti.
Si ripara un oledotto.
Si ripara un ponte ferroviario.
Si riparano binari.
« Ogni libbra di petrolio da noi conquistato, è un pugno in faccia al nemico ».
Cisterne di petrolio passano in catena infinita.
Barconi per il trasporto del petrolio.
In primo piano: il funzionamento di un motore a combustione interna.
Un contadino unge d'olio l'asse d'una ruota.
Un ferroviere-lubrificatore.
Treni che vanno a petrolio.
« Con milioni di braccia, che alzano il martello del lavoro, noi forgiamo saldamente la nostra felicità terrena ».
Un operaio che batte col martello.
Un contadino all'aratro.
Un muratore.
Il macchinista d'una locomotiva.
Un minatore al lavoro.

Seghe al lavoro in una segheria, mentre tagliano rabbiosamente neri tronchi umidi.
Ruote di un treno che girano.
Il movimento dell'asse d'una locomotiva.
Una locomotiva che corre verso la macchina da presa.
Binari che fuggono via.
Impetuoso movimento di automobili, motociclette, tram, nel centro di una grande città.
Un martello che batte ritmicamente sul ferro arroventato.
Ciminiere fumanti di officine e fabbriche fino all'ultimo orizzonte, fin dove giunge l'occhio. In una forte luce lungo lo schermo attraverso fabbriche e officine, con martelli e pale, passano uno dietro l'altro con passo fermo, possente il commissario Miša Ogarëv, Nadja, Boris e operai possenti, come fatti d'acciaio.

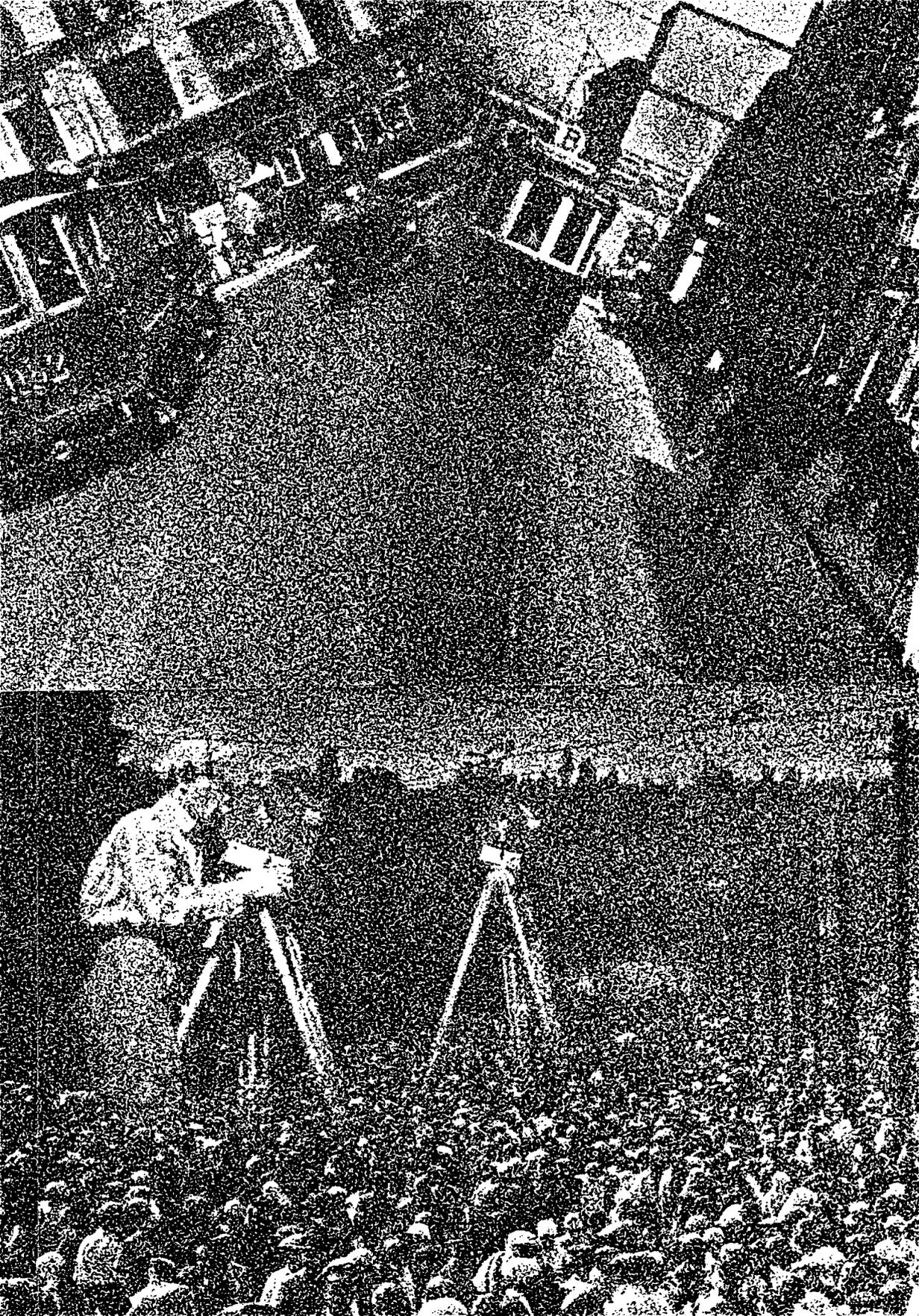
DZIGA VERTOV
L'UOMO CON LA MACCHINA DA PRESA (1928)

Il lavoro sul film *L'uomo con la macchina da presa* ha richiesto maggiore tensione rispetto ai precedenti lavori del « cineocchio ». Lo si spiega sia con la grande quantità dei luoghi posti sotto osservazione, sia con le complesse operazioni organizzative e tecniche durante le riprese. Un'eccezionale tensione hanno suscitato anche gli esperimenti di montaggio. Si compivano ininterrottamente prove di montaggio...
Il film *L'uomo con la macchina da presa* è rettilineo, inventivo e contraddice decisamente alla parola d'ordine della distribuzione: « quanto più risaputo, tanto meglio ». Quest'ultima circostanza non permette a noi, lavoratori di questo film, nonostante la grande stanchezza, di pensare al riposo. Si devono costringere i distributori a rinnegare la propria parola d'ordine per questo film. *L'uomo con la macchina da presa* richiede il massimo di visione inventiva.
A Char'kov mi hanno chiesto: « Come mai lei, sostenitore delle didascalie patetiche... è arrivato a un tratto all'*Uomo con la macchina da presa*, film senza parole, senza didascalie ». Ho risposto: « No, io non sono un sostenitore delle didascalie patetiche e in generale non sono un sostenitore delle didascalie: è un'invenzione di alcuni critici! ».
Effettivamente, in seguito al rifiuto degli studi cinematografici, degli attori, delle scenografie, dello scenario letterario il gruppo del « cineocchio » ha combattuto la sua lotta per la definitiva liberazione del linguaggio cinematografico, per la sua piena separazione dalla lingua del teatro e della letteratura. Così, nella *Sesta parte del mondo* le didascalie sono come estratte dalle parentesi del film e distaccate in un arco tematico radioparlato costruito contrappuntisticamente.
« Nell'*Undicesimo* alle didascalie è assegnato assai poco spazio (il loro modesto ruolo è espresso anche dall'esecuzione grafica), tanto che la didascalia potrebbe essere allontanata senza distruggere minimamente la forza attiva del film » (« Kinofront », 1928, n. 2).
E più avanti: « Per il suo stesso peso specifico e per il suo pratico significato la didascalia in un autentico cineoggetto (e *L'undicesimo* lo è) equivale alla citazione sull'oro dal *Timone di Atene* inserita da Carlo Marx nel *Capitale* quando analizza i soldi. A proposito, nella loro maggioranza, queste didascalie sono proprio citazioni, che nell'impaginazione di un libro

potrebbero accompagnare il testo vero e proprio » (« Kinofront », 1928, n. 2). In tal modo, la piena assenza di didascalie nell'*Uomo con la macchina da presa* non appare come qualcosa di inatteso, ma è preparata da tutti i precedenti esperimenti del « cineocchio ».
Il film *L'uomo con la macchina da presa* è un discorso schermico non soltanto pratico, ma contemporaneamente anche teorico. Evidentemente perciò le discussioni su di esso a Char'kov e Kiev hanno avuto un carattere di accanita battaglia fra rappresentanti delle varie tendenze della così detta « arte ». Per questo la discussione ha preso subito una certa piega. Alcuni dicevano che *L'uomo con la macchina presa* è un esperimento di musica visiva, è un concerto visivo. Altri esaminavano il film dal punto di vista dell'alta matematica del montaggio. Altri ancora sostenevano che quella non era « la vita come è », ma una vita come essi non avevano mai visto, e così via.
Invero il film è solo la somma di fatti fissati su una pellicola, o, se volete, non solo la somma, ma la produzione, l'« alta matematica » dei fatti. Ogni termine, ogni fattore è un piccolo documento a sé. Questi documenti sono stati uniti l'uno all'altro secondo un certo calcolo, in modo che, da una parte rimanessero nel film solo associazioni mentali dei pezzi separati coincidenti con le associazioni visive, d'altra parte, che queste associazioni non esigessero l'uso di didascalie, e infine, in terzo luogo, che la ricomposizione generale di tutte queste associazioni rappresentasse un insieme organico e indissolubile.
Questo complesso esperimento, che la maggioranza dei compagni che finora hanno espresso un parere riconosce riuscito, in primo luogo ci sottrae definitivamente dalla tutela del teatro e della letteratura e ci pone faccia a faccia con un cinema al cento per cento cinematografico e, in secondo luogo, contrappone decisamente « la vita come è » dal punto di vista dell'occhio armato di macchina da presa (« cineocchio ») alla « vita come è » dal punto di vista dell'occhio umano imperfetto.

DZIGA VERTOV
L'UOMO CON LA MACCHINA DA PRESA (19 Marzo 1928)
(Sinfonia visiva)

Il film *L'uomo con la macchina da presa* rappresenta un esperimento di cinetrasmissione di fenomeni visivi senza l'aiuto di didascalie (film senza didascalie), senza l'aiuto di uno scenario (film senza scenario), senza l'aiuto del teatro (film senza attori e senza scenografia).
Questo nuovo lavoro sperimentale del « cineocchio » è diretto a creare un linguaggio cinematografico autenticamente internazionale, a creare una *cinescrittura assoluta*, a separare completamente il cinema dal teatro e dalla letteratura.
D'altra parte, il film *L'uomo con la macchina da presa*, così come *L'undicesimo*, confina strettamente con il periodo del « radioocchio », che i « cineocchisti » definiscono come una nuova, superiore tappa nello sviluppo della cinematografia non-recitata.

PRIMO.
Voi capitate in un piccolo, ma meraviglioso paese, dove tutte le emozioni e le azioni umane e persino tutti i fenomeni della natura sono sottoposti a un rigido ordinamento e avvengono esattamente in un tempo prescritto.

In ogni minuto a un vostro odine può cadere la pioggia, scatenarsi un uragano o una tempesta di mare.
Se è necessario, il temporale si interrompe. Le pozze si asciugano istantaneamente. Nel cielo si mette a brillare il sole. O magari due, tre soli. Se volete, il giorno si trasforma in notte. Il sole in luna. Le stelle si accendono. Invece dell'estate sopraggiunge l'inverno. Fiocchi di neve turbinano. Lo stagno gela. Alle finestre appaiono arabeschi di ghiaccio. Voi potete, se lo desiderate, affondare o salvare in mare le navi. Suscitare incendi e terremoti. Organizzare guerre e rivoluzioni. Sottoposti al vostro dominio sono il riso e le lacrime degli uomini. La passione e la gelosia. L'amore e l'odio.
Secondo un rigido orario da voi fissato gli uomini lottano e si abbracciano. Si sposano e divorziano. Nascono e muoiono. Muiono e risuscitano. Di nuovo muoiono e di nuovo risuscitano. O si baciano nel diaframma, ripetendo l'operazione, fino a che il regista non troverà che è venuta abbastanza bene.
Siamo in uno stabilimento cinematografico dove un uomo col megafono e uno scenario dirige la vita di un paese artificiale.

SECONDO.
E poi questo non è affatto un palazzo, ma solo una facciata di tavole e piallacci dipinti.
E queste non sono affatto navi in mare, ma navicelle in una vasca da bagno. Questa non è pioggia, è doccia. Non è neve, è piuma. Non è questa la luna, è una quinta.
E questa non è affatto vita, è recitazione. Recitazione della pioggia e della neve. Recitazione dei palazzi e della cooperazione. Della campagna e della città. Dell'amore e della morte. Dei conti e dei banditi. Dell'agente delle tasse e della guerra civile.
« Rivoluzione » recitata. « Paesi stranieri » recitati.
« Esistenza nuova » ed « edificazione socialista » recitate.

TERZO.
Sopra questo piccolo mondo posticcio con le sue lampade di mercurio e i suoi soli elettrici brilla alto in un cielo vero su una vita autentica un sole autentico. Il cinestabilimento è un'isoletta microscopica nell'agitato oceano della vita.

QUARTO.
Si incrociano strade e tramvai. Edifici e autobus. Gambe e sorrisi. Mani e bocche. Spalle e occhi.
Girano timoni e ruote. Giostre e mani di suonatori d'organetto. Mani di cucitrici e la ruota delle estrazioni del lotto. Mani di tessitori e scarpette di ciclisti.
Si incontrano uomini e donne. Parti e morti. Divorzi e matrimoni. Schiaffi e strette di mano. Spie e poeti. Giudici e imputati. Agitatori e agitati. Contadini e operai. Studenti della facoltà operaia e delegati stranieri. Un vortice di contatti, colpi, abbracci, giochi, incidenti, ginnastica, danze, sovrapposizioni, spettacoli, furti, carte che entrano ed escono sullo sfondo di tutti gli aspetti del ribollente lavoro umano.
Come può orientarsi in questo caos visivo della vita che scorre l'occhio semplice, indifeso?

QUINTO.
Un piccolo uomo, armato di macchina da presa, abbandona il mondo fittizio del cinestabilimento. Si dirige verso la vita. La vita lo getta, come

una scheggia, da una parte all'altra. E' come una fragile barchetta in un oceano in tempesta. Lo trascina via continuamente l'indiavolato movimento cittadino. A ogni passo lo preme, frenetica, frettolosa, la folla umana.
Dovunque egli appaia, subito un muro impenetrabile di curiosi circonda la macchina da presa: guardano nell'obiettivo, tastano e aprono gli astucci con le bobine. A ogni passo ostacoli e imprevisti.
Contrariamente al cinestabilimento, dove la macchina da presa è quasi immobile, dove tutta la « vita » si svolge in rigoroso ordine secondo un piano prestabilito, secondo le scene, le inquadrature previste dall'obiettivo della cinepresa, qui la vita non aspetta e non obbedisce ai piani del regista. Migliaia, milioni di uomini compiono il proprio lavoro, ognuno per proprio conto. La primavera succede all'inverno. L'estate alla primavera. Uragano, pioggia, tempesta, neve non osservano le indicazioni dello scenario. Incendi, matrimoni, funerali, anniversari, tutto avviene a suo tempo e non può essere mutato dalle esigenze del piano di lavorazione, pensato dal letterato del film.
L'uomo con la macchina da prese deve rifiutare la sua abituale immobilità. Deve dar prova del massimo spirito d'osservazione, di rapidità e e di abilità, per non lasciarsi sfuggire i fenomeni vitali che scorrono via.

SESTO.

I primi passi dell'uomo con la macchina da presa terminano con degli insuccessi. Gli insuccessi non lo turbano. Egli caparbiamente impara a non lasciarsi sorpassare dalla vita. Diventa più esperto. Si abitua alla sua posizione e, passando all'attacco, incomincia ad applicare tutta una serie di speciali procedimenti (riprese nascoste, all'improvviso, deviazione dell'attenzione, ecc.). Egli cerca di filmare senza farsi accorgere, di filmare in modo che, facendo il proprio lavoro, non impedisca agli altri di svolgere il loro.

SETTIMO.

L'uomo con la macchina da presa cammina di pari passo con la vita. In banca e al club. Nella birreria e nell'ospedale. Al soviet e al comitato di palazzo. Nella cooperativa e nella scuola. Alla dimostrazione e alla riunione di cellula. Dovunque arriva a tempo l'uomo con la macchina da presa.
E' presente alle parate militari, ai congressi, penetra nell'appartamento dell'operaio, vigila allo sportello della cassa di risparmio, visita ambulatori e stazioni, ispeziona banchine e aeroporti, viaggia, abbandonando nel corso di una settimana l'automobile per il tetto di un treno, il treno per un aeroplano, l'aeroplano per un idroscivolante, l'idroscivolante per un sottomarino, il sottomarino per un incrociatore, l'incrociatore per un idrovolante, eccetera, eccetera.

OTTAVO.

Durante il corso delle osservazioni e poi delle riprese a poco a poco si illumina il caos vitale. Niente è casuale. Tutto è legittimo e spiegabile. Ogni contadino al trattore, ogni operaio al suo banco, ogni studente chino sul libro, ogni ingegnere intento al suo progetto, ogni pioniere che prende la parola a una riunione di circolo, tutti compiono un unico lavoro, egualmente grande, egualmente necessario.
Tutto questo — e la fabbrica ricostruita, e la macchina perfezionata dall'operaio, e la nuova mensa sociale, e gli asili materni aperti in campagna, e l'esame ben dato, il nuovo selciato, il nuovo viale, il nuovo tranvai, il nuovo ponte, la locomotiva riparata in tempo — tutto ha un suo senso,

tutte queste sono grandi e piccole vittorie nella lotta del nuovo col vecchio, nella lotta della Rivoluzione con la controrivoluzione, nella lotta della cooperativa contro il proprietario privato, del circolo contro l'osteria, dell'educazione fisica contro il vizio, della medicina contro le malattie. Tutto ciò è una posizione conquistata definitivamente nella lotta per la costruzione del Paese dei Soviet, nella lotta contro la sfiducia nell'edificazione socialista.
La macchina da presa è presente al colossale scontro fra il mondo dei capitalisti, il mondo degli speculatori, degli industriali e dei possidenti terrieri e il mondo degli operai, dei contadini e degli schiavi del colonialismo.
La macchina da presa è presente alla lotta decisiva fra l'unico Paese dei Soviet esistente al mondo e tutti gli altri paesi borghesi.

APOTEOSI VISIVA.
La vita. Il cineatelier. E la macchina da presa monta la guardia socialisticamente.
Nota: Il tema particolare e non sviluppato del modo di produzione — il passaggio della pellicola dalla macchina da presa al laboratorio di sviluppo e al montaggio sullo schermo — sarà inserito nel film per mezzo di un montaggio all'inizio, in mezzo e alla fine dello stesso.

DZIGA VERTOV
MARCIA SONORA *
(Dal film *Sinfonia del Dombass*)

1

Pulsano i meccanismi degli orologi.
Da principio piano. A poco a poco più forte. Ancora più forte. Poi in modo insopportabilmente forte (quasi fossero colpi di martello). A poco a poco si smorzano fino a raggiungere un livello medio, distintamente udibili. Come battiti del cuore, solo più forti.
I passi di qualcuno si avvicinano su per una scala, dal basso verso l'alto. Passano oltre. Cessano del tutto. Pulsano gli orologi come battiti del cuore. Un primo rintocco della campana di una chiesa. Il suono si spegne, lasciando il passo al ticchettio degli orologi. Un secondo rintocco di campana. Il suono si spegne, lasciando di nuovo il passo al ticchettio degli orologi. Un terzo rintocco di campana, che si trasforma gradualmente in uno spiegato scampanio di festa.
Al suono delle campane si intrecciano frammenti di servizi religiosi (le più diffuse litanie). Il suono delle campane mescolato ai canti sacri non sa mantenersi a lungo a un livello trionfale. In esso scivola l'ironia. La solennità si interrompe continuamente. I canti religiosi sembra che si mettano a danzare.
Contemporaneamente un improvviso rumore si spegne, lasciando il posto al ticchettio degli orologi, poi di nuovo incominciano a sollevarsi rapidamente ondate sonore. Incontro a loro, tagliando la via, un lungo e forte urlo di sirena di fabbrica irrompe. Dopo il primo un secondo, un terzo urlo

* Variante dell'elaborazione di regìa della banda sonora del film, 31 dicembre 1928.

spezzano la musica del concerto di campane. I suoni, come spaventati, si fermano, rallentando. Restan come raggelati. Tintinna per un paio di volte ancora l'ultima campana. Silenzio.

2
Pulsano gli orologi, come battiti del cuore.
Il segnale d'inizio è un lungo, penetrante fischio di sirena.
Quindi un secondo fischio, un terzo.
Sullo sfondo di prolungati fischi di sirena cresce una teoria di tamburi di pionieri, di canzoni del *komsomol* e di orchestre operaie.
Forte e trionfale grida la sirena, poi a poco a poco s'acqueta. Rimane sospesa una lunga nota tenuta, come il ronzio di un motore.

3
Ronza il suono isolato. Da lontano si sente il respiro delle fabbriche.
Si avvicinano le note di una allegra marcia militare (orchestra d'ottoni). L'orchestra si fa vicinissima. Per un attimo le note si trattengono per lasciar risuonare un acuto segnale di tromba (all'attacco! avanti!). La stessa marcia più veloce, ma più attutita, in modo che si senta lo sfondo sonoro di un'officina non lontana. Ancora più veloce, più agitata e più attutita, e d'improvviso il comico stridio di una croce che vola giù. L'orchestra dà in un grido d'entusiasmo. La sirena urla. Di nuovo vola con comico stridio una croce. L'orchestra applaude entusiasta. Fischio di sirena. Vola con ridicole smorfie sonore la campana, e, colpendo il suolo, emette un lamento da moribondo (anzi, si atteggia a « lamento di moribondo », cosicché suscita non pietà, ma scherno).
In questo rapido, allegro schizzo irrompono entusiastiche grida di « Urrà » (esprimerle attraverso l'orchestra). Il vittorioso « urrà » espresso dall'orchestra si tramuta in una marcia del *komsomol*, in generale allegria e in ballo di giovani.
Da qualche parte pulsano gli orologi. Gli orologi?

4
Pulsano gli orologi, come battiti del cuore. Un radiotelegrafo comincia a trasmettere qualcosa. Incominciamo a sentire il cuore della fabbrica, una stazione di forza motrice. La pulsazione della stazione viene eseguita a turno da vari gruppi di strumenti. Questa pulsazione elettrica la sentiamo a lungo sottoterra e nei pozzi, e presso gli altiforni, e in tutti gli altri reparti della fabbrica. La pulsazione elettrica si rafforza per il comune convergere di tutti i gruppi delle percussioni e degli altri strumenti, quindi incomincia a scemare di volume, finché si ode solo in lontananza. Il radiotelegrafo trasmette. Prorompe il penetrante grido di una fanfara, che si ripete tre volte, sullo sfondo di un crescente allarme. Un momentaneo silenzio, per poter sentire il radiotelegrafo, poi inizia una rivista generale dei suoni delle fabbriche divisi per gruppi: 1) il gruppo delle macchine che lavorano sottoterra e delle intagliatrici, 2) il gruppo dei trapani, 3) il gruppo dei magli a vapore, 4) il gruppo dei trattori, 5) il gruppo dei rumori delle laminerie, 6) il gruppo degli stridii dell'acciaio, 7) il gruppo degli sfrigolii e dei tonfi, 8) il gruppo degli scoppi, 9) il gruppo del mare di fuoco ribollente.
A questi gruppi a poco a poco si uniscono: 1) un gruppo di segnali acustici (sirene, colpi su tavole di ghisa e di rame, eccetera); 2) un gruppo di strumenti a fiato che salutano e invitano, 3) un gruppo di fitti rulli di tamburi, 4) un gruppo di timballi e di piatti risonanti, 5) un gruppo di eliche, 6) un gruppo di giganteschi segnali radio, 7) un gruppo di treni socialisti che vanno freneticamente verso il futuro.

Nell'onda dell'entusiasmo sonoro l'orecchio indovina il motivo dell'*Internazionale*, eccessivamente affrettato e sommerso dal rumore.
Dissolvenza sonora su un pianoforte che esegue con esattezza l'*Internazionale*, dissolvenza sull'orologio del Cremlino che batte le ore al ritmo dell'*Internazionale*, di nuovo dissolvenza sul pianista. Contemporaneamente batte mezzanotte.
Il pianista si alza, sbattendo con un colpo secco il coperchio del pianoforte, non nel pieno silenzio, ma sullo sfondo del radiotelegrafo che riemerge...

Fotogrammi di *Sinfonia del Dombass* ▷

GIOVANNI BUTTAFAVA
SOAVI LICORI, SUCCHI AMARI E IL RISO ROSSO DI MEDVEDKIN

A lasciarsi catturare da quel grandioso dialogo dei massimi sistemi che vivifica e forse anche ingombra il cinema sovietico degli anni venti, col realismo socialista alle soglie che attende il suo momento, dialogo ancor oggi continuato da devoti scolari (fra i quali non mancano come si conviene anche i Simplici), si rischia di perder di vista i contorni precisi del paesaggio che lo sottintende, e che non può essere taciuto. La produzione cinematografica, prima del « comunismo di guerra » (in genere dominata dagli *agit-film*) e poi, soprattutto, degli « anni venti » è ancora, specie in Occidente, un continente quasi tutto da esplorare, ove si escludano naturalmente le opere dei « teorici » di cui qui non è questione: eppure il panorama cinematografico più « quotidiano » e medio di quegli anni è il sottaciuto o dichiarato antagonista delle grandi pagine teoriche, servendo almeno come insostituibile reagente, come necessario contraltare.

In quella irripetibile inebriante stagione, in cui l'artista e il grammatico coincidevano, in una febbre di sistemazione teorica, svariante dal più mutrioso pedantismo accademico al più sfrenato divertimento intellettuale, c'era pur chi lavorava confezionando film senza badare troppo al senso della geometria dinamica della cinepercezione o alla differenziazione-integrazione degli elementi filmici o alla qualità conflittuale delle cellule di montaggio e via discorrendo. C'era ovviamente la furia lirica soverchiante ogni riflessione di un Dovženko, che inventava le più mirabolanti metafore con una naturalezza mai più ritrovata, da vero « posseduto », imponente incarnazione di un'anomalia imbarazzante per i sistematori critici meglio impostati (e a cui converrebbe appioppare, almeno per intenderci al volo, il termine fortemente interdetto di « poesia », *tout court*); di fronte a Dovženko essi ristanno un momento in raccoglimento, omaggiano e scantonano. Ma non a Dovženko qui si vuol accennare, bensì, diciamo, a un Ivan Perestiani, che, dopo fuggevoli contatti con l'ambiente « teorico » di Mosca, qualche *agit-film*, tanto per farsi le ossa ideologiche, e un paio di film più pittoreschi che politici, gira con la massima disinvoltura in Georgia il primo « grande successo » sovietico, *Krasnye d'javoljata* (*I diavoletti rossi*, 1923), un racconto d'avventure su tre ragazzi arruolati nell'Armata a cavallo bolscevica durante la guerra civile. Qui il presunto « pathos rivoluzionario » è in realtà il dinamico brio di un mestiere istintivo e divertito, che ignorando le esasperate sperimentazioni dei teorici alla ricerca del linguaggio cinematografico puro si compiace di trovare quest'ultimo, bell'e pronto, nel film d'azione americano, da cui accoglie la regola principe della peripezia avventurosa, insaporita magari con tocchi progressisti, che introducono varianti, non certo sostanziali, ma piuttosto bizzarre e fantasiose (uno dei ragazzi è negro, per esempio). E il candido e simpatico Perestiani, proprio come si trattasse di un « serial », fra una pletora di altri film dimenticati, che pare siano tutti grondanti grossolani messaggi e predicozzi moralistici, ma anche colorito folclorismo caucasico e delizie da *naïf*, sfornò ben quattro episodi dei *Diavoletti rossi*, per il divertimento effimero dei ragazzi della NEP e dei loro più semplici genitori, con bande cosacche capeggiate da diaboliche donnone, principessine emigrate che tramano contro il potere sovietico e mandano torvi sicari a sabotarlo, incendi, inseguimenti furiosi, punizioni esemplari e provvidenziali dei cattivi.

Perestiani non era peraltro l'unico esponente di questo cinema « innocente », della zona diciamo pure « commerciale » inevitabile (pare) in ogni produzione, compresa quella del nuovo mondo socialista, zona che rappresenta il luogo d'elezione delle scorribande più segrete ed eccitanti dei cinéfili. La figura preminente, allora, da questo punto di vista, appare il multiforme, formidabile « artigiano » Jakov Protazanov. Confezionò qualcosa come ottanta film prima della Rivoluzione d'Ottobre, rimestando nei generi più vari, oltre che nelle riduzioni dei classici per cui ancora viene meccanicamente lodato, senza troppe verifiche, nelle storie del cinema (anche se effettivamente un film come *Otec Sergij*, *Padre Sergio*, da Tolstoj, è quanto di meglio abbia dato il cinema prerivoluzionario russo). Brillavano sugli schermi zaristi le ombre evocate da Protazanov con godimenti decadenti e bonario umorismo, abbracciando tutta la casistica degli archetipi della letteratura d'intreccio più alla moda: il forzato, il bimbo che singhiozza, il peccatore col « marchio dei passati piaceri », il figlio del boia, la Madre (non quella di Gor'kij, per carità), il soldato che passa il Natale in trincea, il Vampiro, il Deputato pieno di tormenti, il Plebeo, il Seminarista, Satana gaudente e Dio giudicante, mentre tutta la paccottiglia più indecorosamente borghese ballava tutt'attorno al suono immaginato di notturni di Chopin, tanghi, canti zigani, danze delle spade. E' così più che naturale che Protazanov si faccia emigrante, brancolando fra Parigi e Berlino, senza troppo costrutto per la verità, ed è altrettanto naturale che egli torni a precipizio nell'URSS della NEP, riproponendosi come il regista-guida del settore « medio » extrasperimentale, con un furbissimo biglietto da visita. *Aelita* (1923) è un perfetto concentrato di quel che l'epoca esigeva (recupero del filone mondano, magari con lancio di « dive » fascinose, come la raggiante marziana Julija Solnceva, un pizzico di arte d'avanguardia nelle scenografie — naturalmente in sogno, dove molto è permesso —, quadretti di vita quotidiana schizzati con il gusto del miglior Dino Risi, omaggio non problematico alle nuove idee del socialismo, con un eroe proletario bello e simpatico affiancato secondo un *cliché* irresistibile da una spalla comica, e può accadere che nell'abile operazione ci scappi anche un momento di totale istintiva felicità espressiva, come l'accostamento in piano ravvicinatissimo di un martello a una falce). Divenuto con questo grande successo una sorta di spina dorsale della produzione cinematografica della NEP, Protazanov lavora con il suo mestiere impolitico e innocentemente disponibile, tanto da essere scelto per il film ufficiale della commemorazione, a un anno di distanza, della morte di Lenin, *Ego prizyv* (*Il suo appello*, 1925), ed egli ci ficca dentro gran scene d'azione e persino un intrigo giallo; e prosegue con le solite traduzioni-tradimenti di opere letterarie vive però di quella semplificazione divulgativa « alla californiana » che può far il fascino delle imprese più assurde, come in un *Sorok pervyj* (*Il quarantunesimo*, 1927) in stile « commerciale severo » infinitamente superiore al neolirismo compiaciuto dell'edizione Čuchraj di trent'anni dopo. Ma soprattutto produce una serie di film comici, putroppo poco noti fuori dell'URSS, dei quali almeno un paio — la piacevolissima cronichetta criminale *Process o trëch millionach* (*Il processo dei tre milioni*, 1926) e la più tarda e sgangherata presa in giro delle manie religiose *Prazdnik svjatogo Jorgena* (*La Festa di San Jorgen*, 1930) — circolano ancora con gran godimento nelle sale cinematografiche russe (a differenza dei film di un Medvedkin, per esempio), grazie anche alla presenza del più popolare attore comico del cinema sovietico, aiutato, se non inventato, sulla falsariga di Buster Keaton (anche se alla fine ne venne fuori una specie di prefigurazione di Ugo Tognazzi), da Protazanov stesso: Igor' Il'inskij.

Protazanov, che era pur stato il regista del fenomenale « idolo » prerivo-

luzionario Ivan Mozžuchin, aveva bisogno di crearsi degli attori-divi proprio alla maniera del più industriale cinema d'Occidente, figure che sopravvissero di film in film, testimoniando la persistenza di un codice figurativo-commerciale vivo in sé, al di là dell'opera singola e delle sue esigenze particolari. E' questa una conferma di quel segreto ma irresistibile movimento interno alle strutture portanti della cinematografia « media » sovietica, manifestatosi verso il 1922 e conservatosi sotto i nuovi impulsi del « realismo socialista » anche per un paio di successivi decenni, che bisognerà pur verificare una volta o l'altra con spregiudicatezza: dentro il cinema sovietico corre una quasi sempre ignara aspirazione a incontrarsi con il cinema americano, con il miglior cinema hollywoodiano, quasi a creare un unico sistema espressivo che superi la difficoltà della convergenza di due binari ideologici paralleli e distanti ipotizzando un infinito della convenzione, o se si preferisce del mito quotidiano, dove finzione e realtà si correggono a vicenda compenetrandosi ora con enfasi ora con dimessa malizia. Se si escludono i pochi autori capaci di mettere in discussione coscientemente *tutto* il codice espressivo del cinema (Eisenstein, Dziga Vertov, Dovženko e alcuni rari episodi di altri autori) le opere sovietiche più amate e popolari, fin dagli « anni venti », e per tutta l'« epoca d'oro » (dei Cukor e dei Donskoj), sono proprio quelle che più si avvicinano a questa « scandalosa » zona di consonanza.

Inizialmente, usciti dal periodo dell'« agitazione » del « comunismo di guerra », questa aspirazione era ben consapevole e, pare, necessaria per le esigenze della Nuova Politica Economica, non solo dal punto di vista commerciale (linea Protazanov): anche i primi ricercatori del linguaggio cinematografico « puro » (ove si escludano i veri rivoluzionari, i *kinoki*), primo fra tutti Lev Kulešov, il gran maestro di tutti, il quale sosteneva che « per il cineasta onesto l'esperimento è più importante del pane », vedevano nell'esempio del linguaggio cinematografico americano il modello del « vero » cinema e del principio del linguaggio ». Scrive Kulešov nel 1922*: « Il pubblico sente in modo particolare i film americani. Una manovra riuscita dell'eroe, un inseguimento disperato, una lotta audace suscitano nei posti di terz'ordine fischi d'entusiasmo, urla, grida d'incitamento, e spettatori interessati e tesi saltano dai propri posti, per seguire meglio un'azione appassionante. La gente superficiale e i burocrati profondi pensatori hanno una tremenda paura dell'americanismo e del genere poliziesco al cinema e spiegano il successo di simili opere con la straordinaria corruzione e il cattivo « gusto » della gioventù e del pubblico dei terzi posti. Ma qui non c'entrano i soggetti letterari dei film né il pubblico corrotto, di cui non vale neanche la pena di parlare. Invece dobbiamo proprio fissare la nostra attenzione sul pubblico dei posti di terz'ordine, perché la maggioranza del pubblico dei posti più cari va al cinema per impulsi psicopatici o isterici. Non ci sono mai state al cinema strutture artistiche tanto sottili e « ricerche » tanto complesse da risultare incomprensibili al pubblico meno colto, ma la reazione del pubblico più autentico ai momenti principali, primitivi, a effetto, è molto più illuminante e per l'epoca presente è la più interessante. Nella letteratura poliziesca, e ancor più negli scenari polizieschi americani l'essenziale è, nel soggetto, l'intensificazione dello sviluppo dell'azione, la dinamicità della struttura; e per il cinematografo non c'è niente di più dannoso della comparsa della letterarietà, dello psicologismo, cioè l'inazione esterna del soggetto. Nell'estrema cinematograficità, nella presenza del massimo di movimento, nell'eroismo primitivo, nel legame organico con la contemporaneità è da

* *Amerikanščina*, in « Kinofot », n. 1, 1922, pp. 14-15.

◸ Fotogramma di *Aelita*

ricercare il successo dei film americani ». E' chiaro quindi che (in attesa di aver elaborato una teoria russa del « montaggio »), come per gli artigiani più svegli così anche per i cine-novatori, i film americani siano « naturalmente dei classici ». « I nostri nemici definiscono le ricerche in campo cinematografico con una parola che suona per loro « antiartistica »: *americanismo* », conclude Kulešov, che in quello stesso anno lancia parole d'ordine come « abbasso il film psicologico russo! Ora dite evviva ai polizieschi americani e ai *gags* ». E Kulešov, dopo aver sacrificato all'*agit-film*, si getta con tutta la sua « scuola » di attori-allievi sul poliziesco all'americana e sul *gag*, conseguendo successi polemici, stranamente vicini ai prodotti « innocenti » di un Protazanov: così è per il meccanismo comico vitalissimo del famoso *Neobyčajnye priključenija Mistera Vesta v strane bolsevikov* (*Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi*, 1924), e, seppure in minor misura, per l'intrigo avventuroso fantascientifico di *Luč smerti* (*Il raggio della morte*, 1925) Questo cosciente richiamo all'americanismo già negli anni venti suscitava l'apprensioni di qualcuno, che, seppure confusamente, sospettava che applicare il linguaggio tipico di una cultura poteva significare assorbirne anche certi caposaldi ideologici, anche se poi tutti credevano ciecamente, Lunačarskij in testa, che fosse possibile scindere la « linea tecnica » dalla « linea artistica » ed esercitarsi — ben vigili — nella prima. Eppure il « pericolo », nonostante tutti gli avvertimenti, non venne mai evitato, neppure dall'ultima avanguardia degli anni venti che fra le altre parole d'ordine teoriche lanciò anche quella dell'« americanizzazione »: i cosiddetti FEKS Kozincev e Trauberg (che poi guarda caso furono proprio fra coloro che impostarono un discorso nuovo sul metodo « formale », almeno nelle opere principali, come *Sinel'*, *Il cappotto*, 1926, o *Novyj Vavilon*, *La Nuova Babilonia*, 1929). Il richiamo alla « tecnica » americana della costruzione dinamica del film andava di pari passo con il recupero del varietà e del circo, della *buffonada* e della *clownada*, tipico anche di certo Mejerchol'd (e il sempre vigile Protazanov prese proprio uno di questi attori-clown di Mejerchol'd per crearsi un comico « all'americana »: Il'inskij): il culto di Chaplin era diffusissimo nella prima avanguardia russa (la più pittoresca e interessante rivista di cinema dei primi anni venti, « Kinofot », sosteneva tutt'insieme Kulešov, Dziga Vertov e il « Chaplinismo »; e il suo battagliero redattore — poi ingiustamente e lungamente vituperato dalla critica sovietica successiva — il costruttivista Aleksej Gan, che era in via di principio il sostenitore quasi ufficiale dei *kinoki* di Vertov, salutava con entusiastico amore anche gli studi sul montaggio, la Scuola del Cinema di Kulešov, e il *detektiv*, cioè il film americano a intrigo).

Ma accanto a questo « americanismo » cosciente e teorico alcuni coltivavano con gran compiacimento i generi tipicamente hollywoodiani del film d'avventure e del film comico di *gags*. Il massimo esponente di questo filone è sicuramente Boris Barnet, il bel boxeur divenuto allievo di Kulešov, che si divertiva un mondo saltando e ridendo candidamente nei panni di un cow-boy nel *Mister West*. Debuttò come regista in compagnia del futuro emigrante Fëdor Ocep con un filmone poliziesco-spionistico in tre parti, *Miss Mend* (1926), tratto da un romanzo della scrittrice Marietta Šaginjan, che allora unitamente a Erenburg e a qualche altro compiva un tentativo analogo anche se infinitamente più malizioso in campo letterario di ambientamento sovietico del romanzo « giallo ». *Miss Mend* (ovvero « una yankee a Pietrogrado ») ha un ritmo incalzante, zeppo di pestaggi, inseguimenti, avventure, ed è ancor oggi godibilissimo, come del resto quasi tutti i film di Barnet (un regista che attende ancora, nonostante la meritata fama che circonda *Okraina*, *Sobborghi*, 1933 e certe sollecitazioni in tal senso che son venute qualche anno fa dalla Francia, una piena

valutazione critica): un'inimitabile, irresistibile grazia, frutto d'una naturalissima vocazione a combinare l'osservazione quotidiana con il gusto sopraffino e tenero del gioco della « mess'in scena » e delle sue formule insaporisce quasi tutte le opere di Barnet da *Dom na Trubnoj* (*La casa sulla Trubnaja*, 1928), l'analisi più bella della NEP che sia dato di vedere nel cinema sovietico, fino al perfettamente hitchockiano *Podvig razvedčika* (*L'impresa della spia*, 1947) e oltre; opere rigorosamente « minori » appetto ai *Ciapaiev* e alle *Cadute di Berlino*, e Barnet quando è « costretto » a cimentarsi con imprese troppo importanti come il disgraziato *Moskva v Oktjabre, Mosca nell'Ottobre*, 1927, fa venire in mente l'infelicità del feticista di Karl Kraus « che brama una scarpa da donna e deve contentarsi di una femmina intera ». Quando però a Barnet e agli altri « artigiani innocenti » è risparmiato lo sforzo di raggiungere una superiore dignità, allora scaturiscono operine felici, oltremodo significative anche solo sul piano del costume (spesso anche su un piano più « alto »), illuminate non di rado dalla coscienza ironica, sufficientemente lucida e sufficientemente condiscendente dell'artista che lavora su ordinazione e che esprime se stesso proprio adeguandosi alle regole del gioco.

Così è per quasi tutti i film comici degli anni venti, talmente fedeli a queste regole formali (necessità di « piacere », ricorso ai *gags* dinamici, l'attor comico « all'americana », ecc.) da creare un repertorio singolarmente « sospetto », — anche se quasi mai smascherato a tempo — proprio per quei tratti, diciamo, piccolo-borghesi sollecitati fin dall'origine. I due film girati per propagandare la campagna per il « prestito nazionale » lo dimostrano, basati entrambi sul motivo della clamorosa vittoria di un biglietto della lotteria del prestito, sottoposto ovviamente a varie peripezie, che viene a premiare l'eroe: pienamente e conseguentemente commerciale appare così la brillante commediola di Protazanov *Zakrojščik iz Toržka* (*Il sarto di Toržok*, 1925) tutta imperniata sulle buffonerie di Igor' Il'inskij, e quell'autentico capolavoro che è *Devuška s korobkoj* (*La ragazza con la scatola*, 1927) di Boris Barnet, dolcissimo « scherzo » dove lirismo e parodia si fondono amabilmente, venne giustamente riguardato un po' da lontano dagli ideologi alla Lunačarskij, come estraneo a uno spirito autenticamente « bolscevico ». Ma i limiti massimi di eterodossia piccolo-borghese furono raggiunti da un altro allievo e attore di Kulešov, Sergej Komarov. Nel suo primo film come regista, del 1927, Il'inskij, alla stessa stregua di un Jerry Lewis degli anni cinquanta in adorazione di fronte ad Anita Ekberg, è un bigliettario, *fan* di Mary Pickford, che riesce a coronare il suo sogno in occasione della visita della sua beniamina, accompagnata dall'inseparabile Douglas Fairbanks, in Unione Sovietica, nel 1926. Il'inskij vince alla lotteria, letteralmente, un bacio dell'attrice e, in una delle più sconvolgenti sequenze del cinema muto, Mary Pickford in persona, la « fidanzata d'America », un « essere lirico che possiede una presa da agente di cambio » (Eisenstein), il capitalismo cinematografico incarnato insomma, accetta di girare una scena d'amore con il più popolare attore sovietico, premiando con le sue fatali labbra borghesi gli sforzi abbastanza riusciti di una intera generazione di « americanisti ». Tutt'intorno la Mosca « proletaria » della NEP tripudia portando in trionfo Mary e Douglas. Dopo questa singolare, fragile ed eccitante farsetta (*Poceluj Meri Pikforda, Il bacio di Mary Pickford*), digerita ancor oggi come « satira della cinemania » (naturalmente ne è invece la glorificazione), Sergej Komarov si sfrena con un'altra commedia con Igor' Il'inskij, *Kukla s millionami* (*La bambola coi milioni*, 1928) dove il gioco maliziosissimo e sofisticato è così scoperto che tutti se n'accorgono; ancora recentemente si possono leggere sul film giudizi di questo genere: « il film doveva contrap-

porre i ragazzi e le ragazze sovietiche alla gioventù "dorata" d'Occidente. Tuttavia esso risultò non tanto una parodia, quanto un'imitazione dei detektiv americani » *. E' chiaro che Komarov pensò bene di tenersi da allora in poi alla larga dal cinema a soggetto, dedicandosi al documentario o ritornando al suo mestiere d'attore.

La produzione sovietica « di base » alla fine degli anni venti era divenuta una regione battuta dai più ingenui o dai più divertiti, mentre i più ligi e grigi tentavano invano di popolarizzare le « epopee » di Eisenstein, inevitabilmente sorpassati nel favore del pubblico dagli ultimi imitatori dei *Diavoletti rossi* e dei film di Tarzan, dai cosiddetti « *detektiv* rossi ». Questi imperavano fin dal 1924, con filmetti di spionaggio tipo *Oko za oko, gaz za gaz, Occhio per occhio gas per gas*, di Aleksandr Litvinov, e raggiunsero limiti quasi spudorati intorno al 1929, per esempio con gli intrighi salottieri della *Vesëlaja kanarejka, Canarina allegra*, di Kulešov, o con i due incredibili film di due veterani in vena di gran menamento di nasi (Kulešov e Ol'ga Preobraženskaja) dove si combinavano, con una disinvoltura tanto festevole da respingere anche i più impassibili spigolatori di curiosità, circo e guerra civile, clowns e soldati dell'armata rossa, l'idea proletaria e il volteggio al trapezio: *Dva-Bul'-di-Dva* (*Due-Buldi-Due*), coregia di Nina Agadžanova, e *Poslednij attrakcion* (*L'ultima attrazione*), coregia di Ivan Pravov. Si ha notizia persino di due (geniali?) mentecatti, tali Boris Lagunov e Boris Nikiforov, autori e (attori) nel 1927 di un *Znak Zerro na sele* (*Il segno di Zorro al villaggio*), « tentativo di mostrare il cammino verso la coscienza di un contadino ignorante sotto l'influenza delle "imprese" di Douglas Fairbanks"! **.

Ma erano gli ultimi fuochi della NEP, presto spenti dall'offensiva della nuova età staliniana. Il primo piano quinquennale lanciato con mobilitazione eccezionale di mezzi propagandistici nella stagione 1928-29, con gli imperativi categorici ed esclusivi della collettivizzazione nelle campagne (kolchoz) e della ristrutturazione in grande delle industrie, la parallela riorganizzazione centralizzata della cultura culminata nel I Congresso degli scrittori del 1934 con la formazione dell'Unione degli scrittori e con la divulgazione del dogma del « realismo socialista » come unico modello espressivo, tutte le grandi campagne di riordinamento ideologico e socio-economico dell'URSS sulla soglia del nuovo decennio trovarono il cinema in preda a una grave crisi di crescenza dovuta alla comparsa del mezzo sonoro (che fra l'altro serviva benissimo per i nuovi scopi predicatori). Ma il ridimensionamento cui venne sottoposto il cinema sovietico fu determinato anzitutto da cause ideologiche: anche l'arte « più importante » per il potere sovietico, secondo la celebre definizione di Lenin, doveva adeguarsi alle nuove esigenze. Il modo più spiccio era l'allontanamento dei registi « sospetti » e l'immissione di nuove forze, atte a rivoluzionare un panorama troppo statico. Gli anni che vanno dal 1929 al 1934 (l'anno cioè del trionfo della nuova URSS, con il « congresso dei vincitori », il XVII Congresso del PCUS) vedono uno sconvolgimento d'eccezione nelle strutture della cinematografia sovietica, sottoposta ormai, anche nella « fascia mediana » della produzione d'intrattenimento, a dure critiche. Nessun altro periodo della storia del cinema sovietico vede un simile ricambio di quadri registici. Vediamone un po' più da vicino il quadro statistico: ***.

* In *Kino i vremja*, t. 3, ed. Gosfil'mofond, Mosca, 1963, pag. 141.
** *Ibidem*, pag. 154.
*** E' stato usato il repertorio pressoché completo dei registi sovietici di film a soggetto. *Kino i Vremja*, t. 3, cit.

1. Registi in attività nel 1928: 135, dei quali:	
— registi che debuttarono prima della Rivoluzione d'Ottobre	12
— registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	9
— registi che debuttarono nel periodo della NEP	114
2. Registi in attività nel 1928 che smisero di girare film nel periodo 1929-1934: 72:	
— registi che debuttarono prima della Rivoluzione d'Ottobre	6
— registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	4
— registi che debuttarono nel periodo della NEP	62
3. Registi in attività nel 1928 che continuarono a girare film dopo il 1934: 63:	
— registi che debuttarono prima della Rivoluzione d'Ottobre	6
— registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	5
— registi che debuttarono nel periodo della NEP	52
4. Registi debuttanti nel periodo 1929-1934: 161:	
— registi che non girarono più film dopo il loro debutto	58
— registi che non girarono più film dopo il 1934	23
— registi che continuarono a girare film dopo il 1934 . . .	80

* Le tabelle si riferiscono al cinema « a soggetto », escludendo documentaristi, creatori di disegni animati, ecc.

1-2-3: Non sono stati considerati i registi morti entro il 1934 (Mordžanov e Čardynin) e i registi che emigrarono alla fine degli « anni venti » (Inkižinov e Ocep), oltre naturalmente a quei registi che smisero di girare film prima del 1928.

2: Fra i registi che debuttarono prima della Rivoluzione d'Ottobre che smisero di girare film nel periodo 1929-1934 i più noti sono Viskovskij e Gardin, divenuto attore. Fra i registi del secondo gruppo il più notevole è Bassalygo. Del terzo possiamo citare Averbach, Obolenskij, Komarov, Popov, Dubrovskij e soprattutto Ochlopkov.

3: Fra i registi del primo gruppo citiamo: Perestiani, la Preobraženskaja, Protazanov, Verner. Fra i registi del secondo gruppo: Željabužskij, Kulešov, Ivanovskij, Ivanov-Barkov. Il terzo gruppo comprende i nomi più noti del cinema sovietico: Eisenstein, Dovženko, Pudovkin, Donskoj, Barnet, Kozincev, Leonid e Il'ja Trauberg, Ermler, Jutkevič, Dzigan, Bek-Nazarov, Čiaureli, Kalatozov, Rajzman, Ptuško, Petrov, Turin, Nikolaj Šengelaja, Aleksandr Ivanov, Červjakov, Room, Rošal', Tarič.

4: Non si è tenuto conto di *Vosstanie rybakov* (*La rivolta dei pescatori*, 1934) del tedesco Erwin Piscator. Fra i registi del primo gruppo, citiamo le uniche prove registiche dell'operatore Golovnjà e dello sceneggiatore Kapler. Fra i registi del terzo gruppo possono essere citati: Medvedkin, Sergej e Georgij Vasil'ev, Chejfic, Zarchi, Romm, Ekk, Aleksandrov, Pyr'ev, Gerasimov, Savčenko, Lukov, Stolper, la Stroeva, Fajncimmer, Legošin, Mačeret, Braun, Vajnštok, Korš-Sablin.

Quel che salta immediatamente agli occhi è l'eccezionale numero dei debutti negli anni del I piano quinquennale e della « grande svolta »: è un numero pressocché identico a quello dei debutti del periodo 1921-1928 (165), più che doppio rispetto al periodo 1935-1940 (71 debutti), per non parlare naturalmente dei livelli bassissimi dei quinquenni 1941-1946 (35, comprese le novellette degli « almanacchi di guerra ») e 1947-1952 (23); per trovare livelli simili bisogna arrivare al quinquennio della « destalinizzazione » (1953-1958: 150 debutti). Altra caratteristica singolare è la decimazione spietata (il 50%) operata fra questi nuovi registi (solo 80 autori continuarono a girare film dopo il '34): se poi si guarda alla qualità di questi « superstiti » e parallelamente ai nomi dei « sopravvissuti degli anni venti » (nota alla tabella 3) si può constatare come la grande bufera degli anni 1929-1934 non abbia fatto altro in fondo che consolidare i quadri del vecchio cinema sovietico, eliminando i più ingenui e indifesi esponenti della produzione media, « commerciale » (con l'eccezione di Ochlopkov) e immettendovi solo cinque o sei nomi più ufficiali d'appoggio. Se si tiene presente che i nomi più validi fra i debutti dei tre quinquenni successivi, a essere generosissimi, sono Arnštam, la Solnceva, Ejsymont, Rappoport, Garin, Annenskij, Pronin, Judin, Rou, Šnejderov (1935-1940), Managadze, Bergunker, Frolov, Frez, Pinasvili, il già ben noto documenta-

rista Zguridi (1941-1946), Lukinskij, Švejcer, Ozerov (1947-1952), si avrà una clamorosa conferma di una verità non mai sottolineata abbastanza: il cinema sovietico si è formato e congelato negli anni venti, con qualche ritocco all'inizio del decennio successivo, sopra un nucleo fisso di nomi, immobile fino alle nuove tiepide ondate della fine degli anni '50. Ciò non significa però che non sia avvenuto negli anni intorno al 1930 un mutamento profondo o che questo dato di fatto non nasconda una dinamica travagliatissima, qualche volta drammatica. L'esempio dell'opera di Aleksandr Medvedkin può essere fra i più illuminanti, se si riesce a collegarne le esigenze espressive di base con le tendenze nuove emerse nella cultura sovietica, cinematografica e non, alla fine della NEP.
Il nuovo « materiale vitale » che si imponeva alla coscienza degli artisti a partire dal 1927 con i primi annunci del piano di industrializzazione e di consolidamento strutturale del paese e la liquidazione delle opposizioni interne al Partito portò a far precipitare in campo culturale alcuni processi evolutivi già in corso che, all'ingrosso, si potrebbero schematizzare in tre tendenze parallele: 1) un momento di crisi e di ripensamento degli esponenti delle avanguardie « storiche » (LEF, costruttivismo, ecc.) e dei « compagni di strada », 2) un momento di grande vitalità (culminato nel biennio 1929-30) delle associazioni « proletarie » facenti capo al RAPP, 3) l'aspirazione a riannodare i fili delle tradizioni del realismo « critico », negato violentemente dalle avanguardie e dai « proletari », ora sulla base di un « nuovo umanesimo » (il gruppo del *Valico*) ora appoggiandosi allo « spirito di partito » (tendenza vincente quest'ultima, ma esprimente una ben precisa e legittima esigenza culturale). Come si riflettono queste tendenze nel mondo cinematografico? Anzitutto c'è un elemento, inesistente nell'ambito letterario, che accomuna questi tre « fronti »: la critica a quella numerosa produzione, piccolo-borghese, commerciale o all'americana che dir si voglia, che era l'espressione più tipica del cinema della NEP.

L'alfiere stesso delle avanguardie russe, Majakovskij, era intervenuto, nell'ottobre 1927, a un dibattito sulle prospettive del cinema sovietico, criticando aspramente, fra i film usciti quell'anno, accanto al drammone pseudorivoluzionario in costume (*Poet i car, Il poeta e lo zar*, di Gardin), uno degli ultimi esemplari del « *detektiv* rosso » (*Rejs mistera Llojda, Il viaggio di mister Lloyd*, di Bassalygo). Lilija Brik gli fa subito eco con un film che intende mostrare le immense possibilità rivoluzionarie insite nel mezzo cinematografico, finora usato quasi esclusivamente per « melodrammi da salotto », ferocemente parodiati in un episodio, che la critica sovietica volle mettere in relazione con le tesi costruttiviste di Gan e del primo Vertov contrarie al cinema « recitato »: comunque stiano le cose non è certo un caso che il film della Brik, *Stekljannyj glaz* (*L'occhio di vetro*, 1928) preceda di poco l'altra grande ricognizione dell'avanguardia cinematografica sul proprio mezzo espressivo, *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov. E' un momento di generale ripensamento per molti di coloro che avevano lavorato coscientemente sul rinnovamento del linguaggio cinematografico, da Eisenstein, che nel '29 lascia l'URSS per la sua avventura occidentale, a Kozincev e Trauberg, che dopo aver girato al ritmo di due film all'anno fino al '27, con il film del 1929, *Novyj Vavilon* (*La nuova Babilonia*), compiono uno sforzo (talora anche troppo evidente) di ideologizzazione del materiale espressivo, con violente sottolineature satiriche ai limiti del grottesco tendenzioso nella tipologia dei « borghesi » e nella contrapposizione coscientemente schematizzata al massimo di questi e dei comunardi. Era un modo per avviare un approfondimento dei presupposti « eccentrici » e

« formalistici » che altri esponenti del cinema « intellettuale » condividevano: alle commedie molli e americaneggianti degli ultimi anni della NEP si tentava di sostituire un tipo di film spigoloso e acido, che con i mezzi della deformazione sarcastica facesse evolvere verso una tensione intellettuale più alta la *buffonada* e i meccanismi del riso. L'impresa era delle più rischiose e non bastava assumere consapevolmente lo strumento espressivo della satira, del riso, come strumento della « lotta di classe »: un Protazanov, per esempio, incappò in un infortunio significativo, *Marionetki* (*Marionette*, 1934), dove l'incapacità di « pensare » in termini nuovi la forma portò a rimescolare stampi operettistici e caricature grossolane vicine a un tipo di qualunquismo radicale da vignetta umoristica di second'ordine; un simile risultato derivava anche dalla confusa produzione di commedie grottesche « d'urto » fiorita negli anni del primo piano quinquennale, dalla farsa storica, come la parodia di Caterina II in *Žemčužina Semiramidy* (*La perla di Semiramide*, 1928) di Stabovoj, alle sembra incerte e goffe satire della burocrazia e della « nuova borghesia » come *Trup de-jure* (*Cadavere de jure*, 1930) di I. Vinogradov o i film di Pyr'ev del 1929-30. L'unico risultato veramente memorabile di « grottesco socialista » era da vedere probabilmente nel film di Nikolaj Ochlopkov, *Prodannyj appetit* (*L'appetito venduto*, 1927) che rimase però isolato, riguardato con un po' di timore nella sua troppo libera dimensione fantastica.

Il ricorso allo strumento della satira, rifatta tendenziosa e acuminata, come mezzo per frugare nelle contraddizioni della realtà passata o presente non era certo dovuto al caso. Basti pensare alle due grandi commedie satiriche dell'ultimo Majakovskij. Nel cinema questa aspirazione non diede risultati consimili, anche per l'influenza della ideologia proletaristica del RAPP su molti registi debuttanti e non. Era l'epoca del cosiddetto *agitpropfilm* (« film d'agitazione e di propaganda ») che si riallacciava al primo momento eroico del cinema sovietico, quello del « comunismo di guerra », con i suoi *agitfilm* (o *agitki*). Difficile analizzare e tanto più giudicare questa produzione, pressocché invisibile o perduta, e che attende ancora una sistemazione critica soddisfacente nella stessa Unione sovietica. In realtà varrebbe la pena di analizzare concretamente le opere che tentavano di realizzare il programma proletaristico, ma qui ci si deve limitare a registrarne le esigenze di fondo, magari irritanti e ingenue, ma indiscutibilmente vitali e tutto sommato ancora aperte in più di un contesto culturale. La polemica contro l'arte « borghese », l'« Abbasso Schiller! », in favore del tentativo di creare un « artista materialista-dialettico » si sposava all'idea dell'« ordinazione sociale » (o mandato sociale) che di lì a poco avrebbe dominato l'estetica sovietica nella variante « partitica » e per così dire tradizionalistica (recupero del « realismo critico » con le sue strutture portanti ottocentesche): il nuovo chiama nuove forme, e, nell'attesa di una soluzione soddisfacente per questo angoscioso e forse falso problema, gli artisti « proletari » chiamavano a « strappare tutte le maschere di tutti i generi » all'operazione artistica. Ne risulta una aprioristica e cosciente espulsione dell'analisi realistica d'ambiente e dei conflitti psicologici al fine di evidenziare uno scheletro ideologico-propagandistico formato dai risultati già acquisiti in sede di elaborazione politica: « fingere » di rifare il complicato processo attraverso cui si è giunti a certe conclusioni (che sarà poi tipico del cosiddetto realismo socialista) è una maschera che va strappata come quella della mistificazione « poetica » delle avanguardie. Negli *agitpropfilm* si ricorreva a una scoperta e provocatoria schematizzazione, che allineava brutalmente elementi disparati senza fonderli: film recitato e film documentario, « messaggio » e « spettacolo », non mai così smascherati nella loro torbida meccanicità. Nei « proletaristi » non c'era forse una gran coscienza espressiva, ma

bisogna dar loro atto che proprio l'estrema ingenuità di una drammaturgia quasi infantile accostata alla predicazione brutalmente « agitatoria » di slogan da manifesto o da volantino poteva servire come punto di partenza per una critica della formula aristocratica e controriformistica di ogni arte « morale » o « impegnata », prediletta da Torquato Tasso come da tutti i socialrealismi: i « succhi amari » del messaggio risanatore porto in un vaso dagli orli aspersi « di soavi licor »: e, per giustificare questo « inganno » dolceamaro, l'ipotesi del lettore-spettatore come indistinto « egro fanciul ». In fondo all'ideologia proletaristica sta invece anche un'altra esigenza oltre a quella di distinguere chiaramente il dolce dall'amaro: quella di identificare con la massima precisione e limitazione il pubblico a cui si dirige il « messaggio »; così l'opera di « risanamento » diventava ben più concreta e quotidiana, e le malattie dello spettatore erano ben distinte e individuate fin dall'inizio dell'operazione, talora anche molto « modesta »: l'aggiornamento di una certa tecnica di lavoro, l'invito a darsi allo sci o al pattinaggio invece che ai « cicchetti », o anche a denunciare prontamente e senza vergogna le malattie veneree. Arte di volta in volta terapeutica o profilattica, ma totalmente priva di pretese estetiche e carica anche perciò di valori contestativi, non si sa quanto approfonditi al di là delle polemiche esplicite non di rado rozzamente terroristiche, nei confronti della restaurazione culturale in corso, che faceva centro intorno al concetto di realismo.

Contro l'*agitpropfilm*, definitivamente liquidato come tutte le manifestazioni legate al RAPP nel 1932, già all'inizio del nuovo decennio alcuni registi « colti » polemizzarono sia pur implicitamente con opere che cercavano di sviluppare al massimo l'elaborazione analitico-critica del materiale, calando il « messaggio » nelle forme del romanzo psicologico o sociale: per esempio Sergej Jutkevič con *Zlatye gory* (*Montagne d'oro*, 1931) o Ermler, Ekk, via via fino ai « fratelli » Vasil'ev che nel '34 con il *Čapaev* (*Ciapaiev*) conclusero un quinquennio di « sperimentazione », imponendo il modello del film socialrealista: ossequiente alle tradizioni narrative prerivoluzionarie, « eroico » e « patetico » ma non eccessivamente « romantico », interpretato da personaggi colti in un processo evolutivo verso la presa di coscienza rivoluzionaria (non tanto complicato da impedire di identificare subito i « positivi » dai « negativi » ma neanche troppo schematico), « chiaro » nell'espressione (quindi popolare, o « universale », addirittura), rispettoso delle esigenze storiche espresse dal partito nelle sue prese di posizione ma non troppo scopertamente protocollare (cioè, secondo la più ambigua e sommaria delle formulazioni « ad alto livello artistico »). Svaniva col nuovo corso un'altra tendenza espressiva, questa volta interna alla rinascita realistica, quella del « nuovo umanesimo » del gruppo del *Valico*, che qualche volta si tende a confondere con alcune posizioni « proletaristiche » (la ricerca dell'« uomo vivo » di V. Ermilov, per es.); la linea del *Valico* era quella del realismo umile, liberamente attento ai moti anche più apparentemente insignificanti della vita e della psicologia popolare, in un ideale di schiva o altera semplicità (coincidente in un Andrej Platonov, il grande scrittore sovietico legato a questo gruppo, con una imprevedibile o addirittura bislacca fantasticheria del quotidiano): al cinema la poetica del *Valico* non sembra aver avuto molto corso, e l'unico nome ad esso in qualche modo riferibile era forse quello di Aleksandr Mačeret, l'autore del misconosciuto *Dela i ljudi* (*Affari e uomini*, 1932), che sembrava ricollegarsi a singolari esperienze del decennio precedente (per esempio a *Tret'ja Meščanskaja, La Terza Meščanskaja*, 1927 noto anche come *Letto e divano*, di Room e Šklovskij) e che poi non ebbe modo di coltivare la sua linea se non in sporadiche occasioni nei

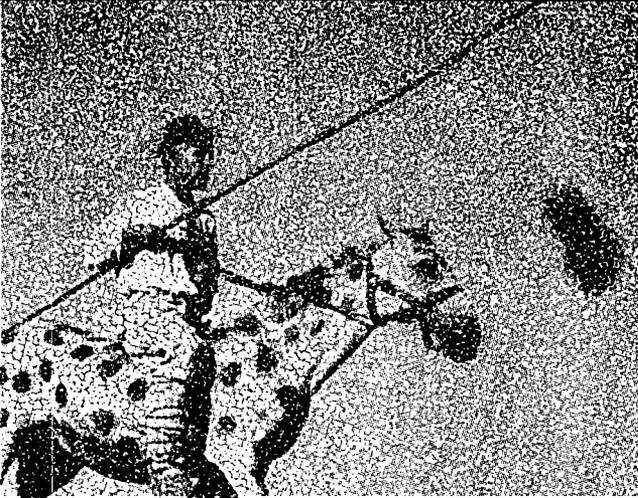
film diretti da lui o da lui scritti (per esempio nel magnifico *Lëtčiki, Aviatori*, diretto da Julij Rajzman, 1935).
Il non breve tirocinio di Aleksandr Medvedkin prima di giungere al cinema « ufficiale » sembra accostare il giovane « *cavaliere rosso* » alla tendenza « proletaristica » più che a quella dell'*intelligencija* artistico-letteraria, al di fuori della quale egli si forma. La scuola di Medvedkin sono i problemi umili e pesanti dell'attività di agitatore militante e di animatore di spettacoli « istruttivi »: l'esperienza del teatro di truppa con le sue invenzioni « povere », rispecchianti certi archetipi della controcultura di sempre, dalla più incosciente alla più raffinata (dai travestimenti femminili dell'avanspettacolo dialettale alle maschere intellettuali del *Bread and Puppet*), con il fulmineo collegamento agli avvenimenti del giorno, con il gusto anche un po' ribaldo della battuta da caserma (che faceva fuggire il personale femminile) e dell'aperta canzonatura, con la lezioncina ideologica aggiunta in fondo in termini ultraespliciti, gli lasciò un'indelebile esigenza di contatto diretto con un pubblico ben determinato a priori, senza interposte strutture *, e, si direbbe, la coscienza di non potersi esprimere efficacemente e politicamente attraverso le forme mimetiche o naturalistiche del realismo tradizionale. Ma lo stimolo che determinò la maniera di Medvedkin fu l'incontro con le « avanguardie storiche », in quel particolare momento di riflessione e di ricerca di nuove basi che — come s'è detto — tendeva a concretarsi in una forma di « grottesco » fortemente ideologizzato: Medvedkin incontrando Ochlopkov e gli allievi di Mejerchol'd più « a sinistra » maturò uno stile di approccio alla realtà da una parte e al materiale filmico dall'altra che non aveva precedenti, se non in una serie di sparse suggestioni rimaste inascoltate o nascoste del primo cinema sovietico. Medvedkin risolve d'istinto i problemi dentro i quali si dibattevano molti cineasti d'avanguardia o « proletari » richiamandosi direttamente a una serie di mezzi « deformanti », che lo portano a un linguaggio così coscientemente « irrealistico » da diventare provocatorio sia per i burocrati culturali degli « anni trenta » sia per la critica sovietica più ufficiale. Un Lebedev — anche nell'edizione riveduta e corretta del suo libro sul cinema muto sovietico **, liquida l'intera opera di Medvedkin, lodandone svogliatamente l'« originalità » (evidentemente *eccessiva*) e le intenzioni progressiste, ma condannandola senza appello come impopolare e imprecisa negli obiettivi presi di mira (che è il solito comodo richiamo a un rilievo ben altrimenti motivato di Lunačarskij ***). Fortunatamente oggi la critica sovietica è impegnata in un'opera di rivalutazione di esperienze fondamentali troppo frettolosamente liquidate fino a ieri, e anche *Sčast'e* (*La felicità*) torna ad essere studiato e apprezzato (come del resto lo Dziga Vertov più sperimentale, *Uomo con la macchina da presa* incluso, o i primi film della FEKS ****). Ma le remore realistiche (e addirittura neorealistiche) non sono certo scomparse.
Il peccato di Medvedkin è la « stilizzazione », gran bestia nera del realismo socialista, continuamente trafitta da maestosi paladini e continuamente risorgente, insofferente e ribelle al significato negativo che a più riprese, *post* Lunačarskij, si è tentato di far acquisire al suo bagaglio semantico. L'ombra della stilizzazione si stende minacciosa su tutta l'avanguardia sovietica. Non resta che sperare in una esorcizzazione completa, cioè in una sua totale riabilitazione. Cerchiamo di vedere più da presso questo

* Esigenza da cui nacque direttamente l'episodio famoso del *kinopoezd*, del *cinetreno*. Cfr. i materiali pubblicati alle pp. 99-105.
** *Očerk Istorii Kino SSSR-Nemoe Kino*, Mosca, 1965 [2], pp. 535-536.
*** Cfr. a pag. 120.
**** Cfr. AA. VV., *Istorija Sovetskogo Kino*, vol. 1, Mosca, 1971.

famoso processo di « stilizzazione » in Medvedkin. Intanto Medvedkin — specialmente nei famosi e « scandalosi » cortometraggi satirici del 1930-31 — raccoglie e pratica pervicacemente l'antico invito di Kulešov di ridurre la lunghezza dell'insieme e delle sue parti il più possibile e di filmare « soltanto quell'elemento dinamico, senza il quale non si produrrebbe in quel dato momento l'azione necessaria ». Era il segreto dell'*americanismo* finalmente strappato al suo contesto borghese e « neppista ».

La novità veramente straordinaria delle brevi satire del primo Medvedkin (girate al di fuori e dentro l'esperienza del *cinetreno*) è rilevato da uno dei pochi occidentali che ha avuto la fortuna di vederle, Jay Leyda, che non può fare a meno peraltro di scorgere in Medvedkin un « erede di Mack Sennet » *. Eppure noi sappiamo bene quanto pericoloso sia applicare una tecnica « borghese » a un « contenuto rivoluzionario » illudendosi di riscattarla, e già la vicenda della commedia o del *detektiv* sovietico degli anni venti confermava questi pericoli (magari deliziosamente, volendo...). E alcuni momenti della stessa *Felicità*, l'unico film su cui oggi possiamo verificare il « metodo » di Medvedkin, costituiscono ulteriori prove: la sequenza in cui due pittoreschi e improbabili ladroni cercano di rapinare Chmyr', il povero contadino divenuto improvvisamente e illusoriamente un piccolo proprietario, è costruita con notevole senso comico (il cane da guardia che fa festa ai malviventi, i due ladri offesi per non aver trovato nulla da rubare e pronti a consolare Chmyr' con manate sulle spalle e un rublo d'elemosina, ecc.), eppure dà un suono falso, mentre in un film con Igor' Il'inskij diretto da Protazanov sarebbe stato il momento più riuscito e divertente. Con grande acutezza nella sua recensione alla *Felicità* ** Eisenstein scorge benissimo la differenza fra il *gag* all'americana e il *gag* di Medvedkin: entrambi sono « alogici », vale a dire irrealistici e deformanti, ma questo è socialista, quello individualista. Il comunista Medvedkin non può permettersi di lasciarsi andare al gusto del divertimento fine a se stesso, pena la dissonanza: è la sua condanna e insieme il suo trionfo. Medvedkin non può divertire (divertirsi), anche se ha una capacità indubitabile e costante di suscitare il riso. Quando la tensione ideologica che sostiene il tessuto comico della sua opera si allenta e lascia trasparire i moduli di un umorismo magari sopraffino Medvedkin rischia di compromettersi fatalmente: il cagnetto minuscolo e vanitoso era già comparso nella straordinaria sequenza del ritorno a casa dal mercato avvinto a una immensa, pesantissima catena tirata dalla moglie di Chmyr', Anna, ma là la deformazione buffonesca, basata sul tradizionale procedimento umoristico « a contrasto » (cane piccolissimo-catena grossissima), assumeva naturalmente un senso ideologico, basato su un diverso contrasto (Chmyr' crede di essersi liberato dalla catena della miseria, in verità essa si è fatta più spessa); nella sequenza della rapina il cagnolino è solo una decorazione ridicola, come del resto i due ladri, esseri senza connotazione di classe e solo pittoreschi, mentre *tutti* gli altri personaggi sono talmente tipizzati da diventare simboli generalizzanti (a partire da Chmyr' che non è un personaggio che riassume in sé certe caratteristiche tipiche della sua classe, è questa classe, infatti viene frustato per 33 anni, fucilato, sette volte ucciso in guerra). Quando la pratica deideologizzante della commedia « neppista » prende il sopravvento sul « riso rosso » della nuova satira, Medvedkin gira su se stesso, rischiando di ritornare indietro, quasi fosse finito in una di quelle diaboliche porte girevoli dei grandi alberghi, come fa Chmyr' alla fine della *Felicità* ripetendo un tipico *gag* paleochapliniano. Ma così come il suo

* Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Milano, 1964, pag. 435.
** Cfr. pp. 126-129.

Lubok della prima metà **dell'800 ▷**
Fotogrammi di Sčast'e

eroe, anche Medvedkin supera l'ostacolo e rientra prontamente nell'ardua sede che si è scelta: la satira, il riso tendenzioso, la commedia bolscevica. A questa prima pratica « deformante » (la meccanica del *gag* all'americana, col correttivo necessario di una nuova tensione ideologica) Medvedkin ne sposa una seconda apparentemente agli antipodi: il recupero delle forme più stilizzate del folclore popolare, in particolare incarnato nel cosiddetto *lubok*, la tavola incisa e colorata con vignette sgargianti e plebee che ha una secolare storia nell'arte « minore » russa. Quando per esempio Anna prende sulle spalle il cavallo che sta divorando il tetto della casa Medvedkin si rifà a questo genere di rappresentazioni contadine, che comprendono l'immagine ricorrente della donna che porta in spalla la mucca. Così quando la stessa Anna si sostituisce al cavallo fannullone all'aratro, la scena di per sé spaventosa si « scarica » nel ricordo figurativo del *lubok* dedicato al marito che « doma » la propria moglie bisbetica proprio aggiogandola all'aratro. Ma a questo punto si scorge tutta la profondità e l'efficacia dell'operazione stilistica di Medvedkin. Il *lubok* della « moglie vanitosa », variante popolaresca della « bisbetica domata », è oggettivamente reazionario: del resto ogni folclore, ogni arte contadina o popolare ha sempre in sé questa ambiguità di fondo e il ricorso non « ragionato » ad essa come a una forma espressiva *di per sé* protestataria e quindi rivoluzionaria può procurare infortuni ed equivoci colossali. Al *lubok* e in genere all'arte contadina-popolare avevano già fatto ricorso altri registi sovietici negli anni venti, dal primitivo e poco noto Jakov Posel'skij al solito Jakov Protazanov, autore di un'amabile commedia kolchoziana *Don Diego i Pelageja* (*Don Diego e Pelagia*, 1928). Proprio il film di Protazanov è un esempio lampante di un uso del folclore e della satira popolareggiante così compiaciuto e colorito, così levigato e insomma « borghese », da conciliare ogni pretesa (esso trascorse placidamente i più burrascosi decenni « duri » senza scomparire dagli schermi, mentre *La felicità* veniva subito tolta di mezzo). Sicuramente anche certa arte popolare risponde all'intenzione di svagare e di illudere le classi più umiliate, ed esistono *lubok* spudoratamente decorativi e floreali.

La grandezza di Medvedkin sta nel criticare apertamente dall'interno del suo partito preso estetico questa componente reazionaria dell'arte popolare, e contadina in particolare, divenuta poi punto di riferimento « sacro » per un Pyr'ev. Alla tremenda scena di Anna che stramazza al suolo vinta dalla fatica di tirare l'aratro come una bestia su un terreno aridissimo quando il ricordo del *lubok* è svanito di colpo in una geniale « pausa nera » (secondo la bella espressione del critico V. Demin), e lo spettatore è in un momento di « risveglio » dall'illusione comica e pronto in via di principio a usare la sua lucidità di giudizio, Medvedkin stacca con un taglio assolutamente imprevisto e sconcertante su un campo di fiori, su Chmyr' che suona l'armonica e su Anna, bellissima, distesa fra l'erba; è il ritorno del *lubok* dopo la « pausa nera », ma questo ritorno è visto nella chiave reazionaria della canzoncina consolatrice, del folclore di svago, dell'arte di consolazione, che arriva fino alla sequenza onirica di Chmyr' e di Anna vestiti da zar e da zarina che divorano lardo (come nelle parole della canzoncina). Quando poi i due si allontanano abbracciati verso il fondo dell'inquadratura in un tipico « finale » di tono chapliniano, Medvedkin raggiunge una coscienza espressiva altissima: nel momento in cui critica ferocemente l'illusione dell'arte popolare floreale e consolatoria egli critica sottilmente anche quell'altra illusione, quella del sogno di Hollywood, l'arte divertente ed evasiva della commedia industriale e protazanoviana. Ecco un uccellino su un ramo, ad ultimo, ironico commento, e subito la visione penosa di Anna che trascina l'aratro: a questo punto risulta perfino superflua la rapida chiusa della bobina con il vicino, il *kulak* Foka

che viene a ristabilire i suoi diritti di secolare creditore e oppressore. La stessa dialettica stilistica interna si ripete in modo ancor più clamoroso anche se forse meno netto e felice nella bobina che segue, dove alla danza di Anna e Chmyr' di fronte ai sacchi di grano (danza ancora una volta stilizzata puntualmente nei modi del *lubok* floreale) segue la rapina « legalizzata » del raccolto da parte di una folla incredibilmente pittoresca di oppressori, svolta con un ritmo da comica finale, che termina con uno « strappo » doloroso: Anna e Chym'r immobili, con la testa bassa, nella casa vuota. Anche il secondo procedimento « deformante » cui fa ricorso Medvedkin trova quindi il suo necessario correttivo, ed è ancora una volta un correttivo ideologico.

Diversamente vanno le cose quando si passa ad esaminare il terzo procedimento « deformante » dello stile di Medvedkin: il richiamo alle tradizioni figurative e cinematografiche della prima arte di agitazione rivoluzionaria. Nel programma primitivo del gruppo Medvedkin che si apprestava a rilanciare il « cortometraggio » contro il film « normale » si leggeva: « Aguzzo! Che prenda al cuore! Fatto in fretta, deve attaccarsi al grande *kolossal* come i frutti uncinati della lappola alla coda del cane, e muoversi insieme a lui su tutte le strade della distribuzione cinematografica. Guardino pure il grande film-cane e lo dimentichino. Il nostro film-lappola deve impigliarsi al cuore dello spettatore come una scheggia e rigirarvisi per anni! » *. Un programma d'agitazione politica che non può non richiamare le prime *agitki*. E dell'*agitkino* Medvedkin riprendeva anche i procedimenti linguistici: « Dinamismo e iperbolismo dell'azione », dice un teorico dell'*agitkino* **, « sono la condizione cardinale del cinema d'agitazione... Ma l'agitazione non è fantasticheria; l'agitazione è azione pratica. E perciò l'*agitkino* è cinema non di spettri, ma di uomini autentici e di cose autentiche. Realismo del materiale e straordinarietà dell'azione: ecco cosa ci serve. Un treno che vola, un grattacielo che si muove, uno sciopero sugli aeroplani o una rivolta degli oggetti sono temi adatti non soltanto per la loro curiosità intrinseca, ma anche per le possibilità che rappresentano: *prendere il dato più reale e farne tutto quello che si vuole* ». In un cortometraggio satirico di Medvedkin (*Frutta, ortaggi* del '31) i burocrati hanno la « testa di bronzo », letteralmente (traduzione figurativa di un'espressione gergale); e chi ha visto *La felicità* non può scordare il reparto dei soldati zaristi, tutti con la stessa testa-maschera di cartone. Medvedkin non arretra di fronte a nessuna iperbole pur di lanciare il suo aguzzo messaggio e in ciò si ricollega anche ai manifesti della ROSTA, spesso disegnati e commentati da Majakovskij in uno stile smodatamente irrealistico e marionettistico, o agli altri *plakaty* rivoluzionari, ai volantini più « ingenui » e sommariamente allegorici, ecc. Ma vediamo come termina la ormai famosa sequenza dei soldati che trascinano via il disubbidiente Chmyr': Anna accorre, cercando di strappare il marito dai suoi persecutori, che naturalmente la respingono e la lasciano sola e umiliata a concludere la prima parte del film. Qui l'irruzione del comportamento verosimile, tragicamente reale, nell'iperbole « ideologica » stride e non costituisce un elemento dialettico sufficientemente motivato, come avveniva nelle scene cui si accennava più sopra: qui non c'è niente da smascherare, essendo già in sé parlante l'immagine grottesca e irrealistica dei soldati-burattini, sicché il risvolto « umano » e « patetico » è in tale contesto un elemento piuttosto mistificatorio che demistificante. Anche qui Medvedkin sembra quindi ricorrere a un correttivo, questa volta

* In AA. VV., *20 režissërskich biografii*, Mosca, 1971, pag. 236.
** B. Arvatov, *Agitkino*, in « Kinofot », n. 2, 1922, pag. 2.

non più ideologico, ma linguistico, della pratica deformante che accoglie in linea di principio: ma questa volta il correttivo sembra suonare falso, proprio perché è in contraddizione con la sostanza stessa di tale pratica, cioè il superamento della « verosimiglianza » e diciamo pure del « realismo ». Il limite della seconda parte del film è proprio in questo ricorrere qua e là e segnatamente nel lungo, inerte episodio dell'incendio della scuderia del kolchoz a una drammaturgia tradizionale e tradizionalmente realistica. Fortunatamente Medvedkin nella sua ardua ricerca aveva trovato un correttivo più consono in una sorta di fantasticheria tenera, culminata nella meravigliosa sequenza del ritorno dal mercato col cagnolino, e il cavallo macchiato acquistato sicuramente in qualche scalcinato circo equestre, viste le sue successive prodezze, e la cicogna che guarda dal tetto: tutto un bestiario fantastico, che se pure è ancorato a significati « ideologici » (il cavallo scemo e fannullone sembra fatto apposta per convincere i kolchoziani più romantici che è meglio un trattore!), assume purtuttavia un rilievo sottilmente poetico.

Del resto un simile rilievo acquista per tutto il film il rapporto Anna-Chmyr', che al di là di tutte le stilizzazioni, anzi grazie ad esse, diventa una delle più intense storie d'amore del cinema sovietico. Vediamo per esempio come un gesto stilizzato e irreale, che si ripete due volte in due diversi contesti storici, cioè nelle due parti del film, assuma un'intensità lirica straordinaria: nella prima parte del film Anna porge a Chmyr' un vecchio cappotto frusto, dicendogli « Vai a cercare la felicità e non tornare a mani vuote », nella seconda parte del film Anna, divenuta kolchoziana perfetta, porge a Chmyr' lo stesso cappotto dicendogli: « Vattene, Chmyr', non si farà mai di te un uomo! ». La prima scena è seguita da un attimo di quasi grottesca tenerezza: Anna richiama il marito e lo bacia furiosamente (la scena risulta ironica perché Anna è molto più grossa di Chmyr', ma insieme essa è patetica, è un dolcissimo addio di povera gente); la seconda scena è seguita da un richiamo di Anna: Chmyr' si avvicina e si aspetta un bacio, come del resto lo spettatore, ma la moglie gli dà soltanto un'anguria (la scena è comica perché basata sul meccanismo della sorpresa, dell'irrealtà e insieme è quasi straziante, per il sottotesto patetico sviluppato per tutto l'arco del film). A questo punto si è creato un vuoto emotivo, che Medvedkin colma nel finale. Chmyr' sveste i suoi panni vecchi e si riveste a nuovo. A questo punto Anna e Chmyr' *per la prima volta ridono insieme*, sfogando il patetismo rimasto in sospeso nello spettatore. Allora Medvedkin può ricorrere, nella sequenza immediatamente seguente, che è poi la sequenza finale, alla stessa risata, ma scaricata emotivamente e caricata ideologicamente. Ma vediamo prima come si sviluppa durante il film il tema del *riso*.

La felicità rivela a una analisi un po' approfondita un'incredibile quantità di temi ricorrenti, di « rime » (dal tema del « furto » a quello di Chmyr' « portatore d'acqua », ecc.) che accrescono il loro senso con una serie di connotazioni derivate dalla successiva riproposta ritmica del motivo stesso. Una di queste « rime », uno di questi temi ricorrenti è il *riso*. Chi ride nella *Felicità*? *Solo* ed *esclusivamente* i contadini, gli umiliati, Anna e Chmyr'. Gli altri, dal *pope* alla religiosa gigantesca ai gendarmi al *kulak* Foka, non ridono mai: non sono degni della « felicità » di cui è segno il riso. Essi sono come marionette immortali (la religiosa impiccata alle pale del mulino continua a correre quando le pale scendono a terra, ecc.), funzioni simboliche « vuote e ferme rivela la meravigliosa inquadratura in sovraimpressione con il *kulak* ripreso contemporaneamente in campo lungo e in piano americano). Il *mužik* invece può morire (cfr. la scena della morte, « comica » fin che si vuole, ma vera, del padre di Chmyr') e può ridere. Anna e Chmyr' nella prima parte del film ridono sporadicamente e sempre

separatamente, quando vengono presi dal sogno effimero della piccola proprietà contadina. Solo alla fine del film essi ridono insieme, due volte, a distanza ravvicinata. Ma mentre nella penultima sequenza, come s'è visto, il riso ha compito di concludere una certa parabola emotiva e narrativa, nel finale Medvedkin ci presenta una risata liberatrice, un riso « rosso », quindi anche un riso « di distruzione » (Eisenstein), un riso tendenzioso: Anna e Chmyr' ridono delle marionette che tornan fuori a contendersi i vecchi abiti dell'ex povero *mužik.* E' una risata quasi apocalittica quella di Chmyr', che *non ha fine*, nonostante i richiami della moglie. E dietro il kolchoziano fannullone che finalmente si libera nella risata (ridendo anche di se stesso, naturalmente, come si conviene a ogni satira degna di questo nome) si sente la risata di Medvedkin. La felicità trovata da Chmyr' è anche la felicità trovata da Medvedkin. Il suo film, dedicato all'« ultimo kolchoziano fannullone », non aveva in fondo che uno scopo fantasticamente umile: voleva farlo ridere.

MEDVEDKINO

Filmografia ragionata di Aleksandr Medvedkin con una raccolta di documenti *

Nato l'8 marzo a Penza, nella stessa città di Pudovkin. Il padre, Ivan, lavorava alle ferrovie come macchinista. Frequenta L'Istituto tecnico, ma non lo finisce, e si arruola volontario nell'Armata Rossa durante la guerra civile. Soldato nella Prima Armata di cavalleria di Budënnyj, è attivo come « lavoratore politico », poi ispettore della Direzione Politica del commissariato popolare della difesa. Animatore di attività teatrali e del giornale satirico « Skipidar » (*Trementina*). Congedato nel 1927.

« Il nostro teatro era fatto di pezzi satirici clowneschi, di numeri da circo, di *lubki* animati, di operette inventate da noi. A me toccava scrivere i testi alla mattina e, alla sera, metterli in scena, recitare: improvvisavo tutto e ficcavo nelle nostre rappresentazioni tutto, da Dio-padre al generale bianco Kolčak, attraverso una fila di incredibili personaggi, animali, oggetti parlanti. I miei compagni si travestivano da donna e da cavallo, indossando abiti femminili e cantando con voce baritonale per rafforzare l'effetto comico, o mettendosi in testa mascheroni di cartone tinti di fuliggine. Erano barzellette militari o aneddoti sceneggiati, ma più spesso

* Sono state inserite dichiarazioni originali di Aleksandr Medvedkin, raccolte a Mosca nella primavera del '72 da Fausto Malcovati.
Quando è stato necessario sono state usate altre testimonianze:
1) Aleksandr Medvedkin, *V bojach za satiru*, in *Žisn' v Kino*, ed. Iskusstvo, Mosca, 1971.
2) « Image e Son », n. 255, 1971.
3) Lev Rošal, *Medvedkino*, in *Sovetskij Ekran*, n. 6, 1971.
4) V. Demin, *Aleksandr Medvedkin*, in 20 *režissërskich biografij*, ed. Iskusstvo, Mosca, 1971.
5) « L'Avant-Scène », n. 120 (dicembre 1971) (numéro Medvedkine). Il fascicolo contiene alcuni materiali su Medvedkin, e in particolare si segnala per la descrizione, inquadratura per inquadratura, di *Sčast'e* (*La felicità*), eseguita però con criteri oltremodo discutibili.
6) « Ecran 72 », n. 2 (febbraio 1972).
Il lettore troverà in fondo a ogni citazione il rimando relativo.

ci esercitavamo nella satira di costume, o politica, mettendo alla berlina i difetti che riscontravamo nell'Armata. Era una specie di "giornale animato", per nulla simile a una normale rappresentazione teatrale, dominato da un tono buffonesco-grottesco. Per esempio c'era una scena in cui un soldato litigava con l'icona di San Nicola (al posto della testa del santo c'era la testa di un attore-soldato) sul tema della guerra; oppure dopo una vera riunione del reggimento si metteva in scena un'assemblea di cavalli, con un conferenziere-cavallo che ogni tanto tuffava il muso in un secchio d'acqua per rinfrescarsi la voce e si lamentava di tutte le ingiustizie che i cavalli (quelli veri) dovevano patire nel reggimento: c'era un certo comandante che aveva preso a calci il suo puledro, un altro che aveva lasciato il suo tutta la notte all'addiaccio spassandosela con una ragazza, altri che non si curavano di dare il foraggio sufficiente, e così via. Per me quella è stata una scuola importante, per la prima volta ho sentito il gusto della satira, la sua enorme potenza. In queste improvvisazioni satiriche mi sono esercitato a scoprire i meccanismi del riso; esse sono state per me, come ho già detto altre volte, un vero laboratorio creativo ».

1927-1929: Congedato dall'Armata rossa, Medvedkin continua a lavorare per il settore culturale dell'esercito, entrando nel reparto cinematografico militare *Gosvoenkino*, dove lavora come collaboratore alla sceneggiatura e alla regia di qualche film didattico.
1928: *Most čerez Vyp'* (*Il ponte sul Vyp'*), regia di Nikolaj Vechovskij e Aleksandr Gavronskij. Medvedkin è l'autore dello scenario.
Film d'avventure dedicato ai soldati dell'Armata rossa durante i combattimenti della guerra civile. Secondo la critica dell'epoca il film aveva una notevole tensione drammatica, ma peccava di « vittimismo ».
1929: *Beregì zdorov'e* (*Cura la salute*). Medvedkin è assistente alla regia.
Film didattico di propaganda sanitaria prodotto dal Sovkino di Mosca.

« Il *Gosvoenkino* si occupava della distribuzione di film nei circoli dell'esercito e della produzione di film di vita militare. Ma non si limitava a questo: produceva anche commedie "in borghese", per esempio *Quando si svegliano i morti* (*Kogdà probuždajutsja mërtvye*, 1926, di Aleksej Dmitriev) con un attore come Igor' Il'inskij che allora stava diventando popolare. Ma io non ero intenzionato a "integrarmi" nel mondo del cinema. No, i film di quegli anni non mi andavano a genio. Fine degli anni venti... L'intero modo di vivere di un immenso paese stava rivoluzionandosi, si forgiavano i destini degli uomini, ovunque si conduceva una dura lotta fra nuovo e vecchio, e di sera, come se niente stesse succedendo, sugli schermi dei cinematografi si muovevano le ombre piatte degli "eroi", corrompendo gli spettatori col veleno della felicità borghese... C'erano certamente anche altri film, che trasmettevano il pathos della rivoluzione. Ma la contemporaneità, la contemporaneità ardente non era quasi riflessa dagli schermi, sostituita dal piagnucolio dei melodrammi ».

1930: *Put' entuziastov* (*La via degli entusiasti*), prod. Sovkino, Mosca. Regia: Nikolaj Ochlopkov. Scen.: Ochlopkov, G. Pavljučenko. Operatore: M. Vladimirskij. Con N. Sibiriakov, V. Maslacov, N. Orlov. (Medvedkin è aiuto-regista). (Il film non venne mai distribuito ed è da considerare perduto).

« Un momento importante della mia formazione è stato senz'altro l'incontro e la collaborazione con Ochlopkov, l'allievo di Mejerchol'd, che in questo film tentò di mettere in luce il tema del progressivo cammino verso una reciproca solidarietà della classe contadina e di quella operaia,

nel contesto della guerra civile. Il tema politico della via del contadino dalla difesa dei propri interessi privati agli ideali rivoluzionari fu un tema che poi io ripresi qualche anno più tardi e che nella *Via degli entusiasti* era espresso con uno stile "intellettuale" notevolmente elaborato, pieno di invenzioni interessanti. Era un film molto singolare e forse fuori tempo, e non fu capito. Ricordo una scena in particolare: seguendo le indicazioni di un manuale militare sui modi per ovviare all'eventuale panico fra le truppe in tempo di guerra, Ochlopkov costruì una scena di irresistibile efficacia grottesca. Un provocatore grida durante la notte: « Si salvi chi può, siamo circondati! »; fuggi fuggi generale; il capitano sa che è inutile ordinare l'alt, allora dà un ordine assurdo, tipo: « correre 10 km. e togliersi gli stivali! ». I soldati si fermano perplessi e stupiti e il comandante può ritornare in possesso della situazione. Il film era un tentativo di applicare i metodi di Mejerchol'd e della sua scuola al cinema. Non posso dire che ci fossero dei legami diretti fra me e la scuola di Mejerchol'd ma devo sottolineare la vicinanza delle posizioni di partenza. Anche gli allievi di Mejerchol'd negavano il vecchio e cercavano testardamente il nuovo, e in questa ricerca espressiva le nostre linee si incontravano. Uno degli allievi di Mejerchol'd più "a sinistra" era l'attore Vladimir Maslacov, interprete della *Via degli entusiasti*, poi mio collaboratore sia nel periodo dei cortometraggi satirici sia nel periodo del "treno" ».

1930: *Poleško* (*Un piccolo ceppo*). Prod. Sojuzkino (Mosca, Iª Fabbrica). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: M. Vladimirskij. Con Vladimir Maslacov. Una bobina. *

« Un contadino lascia cadere dal carro un ceppo, ma non si ferma a tirarlo su. Dopo di lui passa un camion che gira intorno al ceppo. Poi un altro camion. Intorno al ceppo si è formata una fossa. Le macchine e i carri arrancano su e giù per la fossa, pur di evitare il ceppo. Nessuno lo tira su, nessuno lo sposta dalla strada. Così si forma intorno al piccolo ceppo una profonda carreggiata. E giacciono nel burrone i vetturini negligenti ».
Collegata alla vicenda delle disavventure dei viaggiatori che passano sulla strada del piccolo ceppo, è la vicenda di una preziosa macchina d'importazione che per la negligenza di chi dovrebbe curarla si deteriora fino a cadere a pezzi. Quando si cerca il colpevole non si trova di meglio che arrestare un porcellino che ha osato grattarsi contro la macchina. Parallelamente sulla strada ciclisti, pedoni, vetturini si scagliano indignati contro una gallina. Didascalia: « Vergogna agli sdentati, mollicci concilianti che non vogliono lottare contro i disordini nella produzione! ». E il film termina con un carosello di volti, indicati come corresponsabili delle mancanze denunciate.

1931: *Derži vora* (*Al ladro!*). Prod. Sojuzkino (Mosca). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: M. Vladimirskij. Con Vl. Maslacov, A. Medvedkin. Una bobina.

« Tutti quanti corrono dietro a un ladruncolo da quattro soldi e lo acchiappano. Ma non notano neppure un ladro in grande stile ». (Medvedkin, riportato in 3).

Frukty-ovošči (*Frutta, ortaggi*). Prod. Sojuzkino (Mosca). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: M. Vladimirskij. Con V. Maslacov. Una bobina.

* Tutti i cortometraggi del 1930-'31, come tutti i film del « treno », sono perduti.

Frukt (letteralmente « frutto ») è un termine gergale per indicare un tipo poco raccomandabile. I *frukty* sono qui i dirigenti di un ufficio di distribuzione degli ortaggi che per la loro colpevole e stupida indifferenza sono lasciati nei vagoni a marcire, senza venir scaricati a tempo. Sotto le finestre dell'ufficio sta una lunga fila di lavoratori, in silenzio. Non sembrano davvero loro i padroni di questo paese! Potrebbero certamente chieder ragione ai *frukty* della loro negligenza, ma lo hanno dimenticato, tutti, compreso un solido marinaio che durante la guerra civile aveva strappato di mano al generale bianco Kolčak il fucile e che ora è lì in fila, mogio, in attesa di non si sa cosa...

Pro belogo byčka (letteralmente *Del torello bianco*, allusione alla espressione russa *skazka pro belogo byčka*, « è la favola del torello bianco », riferita a qualcosa che torna continuamente al proprio punto di partenza, ripetendosi senza fine). Produzione: Sojuzkino (Mosca). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: M. Gindin. Scenografia: A. Utkin. Con V. Maslacov. Due bobine.
Lo scenario del film è riportato a p. 112.

Duren' ty, duren' (*Stupido d'uno stupido*). Produzione: Sojuzkino (Mosca). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: N. Judin. Scenografia: D. Kolupaev. Con Pëtr Zinov'ev, V. Čuvelëv. Quattro bobine.

« In questa commedia si prende di mira un certo funzionario, che in qualunque posto sia trasferito, dimostra sempre una apocalittica ignoranza. Costruisce nuovi reparti con porte che non lasciano passare l'apparecchiatura appositamente importata, di colpo fa distruggere delle case perfettamente a posto, per trasferire tutti gli abitanti in ostelli collettivi, "in vista dell'arrivo del comunismo", per scavare un pozzo mette in piedi un'ingombrante organizzazione di pianificazione-costruzione... Anche se questo Ivan Ivanovič Duren' [in russo="stupido" da cui il gioco di parole, intraducibile, del titolo] veniva criticato e licenziato, anche se noi lo distruggevamo col "riso", e le sue sciocchezze avvenivano davvero nella realtà e venivano sottoposte a critica sulla stampa e nelle decisioni ufficiali, tuttavia la concentrazione di vari difetti in un solo film suscitò una decisa opposizione ».

« Questi brevi film nascevano da un'esigenza di intervento immediato: eravamo enormemente interessati alla produzione di film *politici*; ora, fare lungometraggi porta via troppo tempo, tutto si congela e si neutralizza. Allora abbiamo pensato a cortometraggi fulminanti, in una bobina, per lo più, quanto più possibili pungenti, da proiettare assieme ai lungometraggi sclerotici. Le nostre commediole erano costruite come favolette, sulla base del *lubok* popolare e del manifesto satirico. Attaccavamo con essi direttamente i sacerdoti boriosi dell'"arte pura", cioè degli spettacoloni lussuosi e dei melodrammi piagnucolosi. Ma la nostra satira era così nuova e sconvolgente che purtroppo, dolorosamente per noi, ci furono varie lettere alle organizzazioni cinematografiche di spettatori offesi contro chi aveva "lasciato passare una satira così calunniosa" o aveva permesso che "si prendessero in giro i nostri difetti", e si chiedeva che si controllasse "a chi si era dato in appalto lo schermo"! Ne nacque una polemica furiosa e logorante. Fortunatamente con la sua enorme autorità intervenne Lunačarskij, che pur criticando le mancanze della nostra satira ci incoraggiò a proseguire su questo cammino e ci aiutò a superare questo momento di tremenda crisi ». Sulle polemiche suscitate dai film-manifesto di Medvedkin e sulla posizione di Lunačrskij, si veda la documentazione alle pp. 115-124.

1932: Il 25 gennaio parte il primo viaggio del *kinopoezd* (cinetreno) per Dnepropetrovsk. E' un viaggio di prova che ha come scopo quello di verificare i metodi di lavoro e le possibilità concrete dell'iniziativa. L'ambiente in cui il gruppo Medvedkin esercita la propria attività è quello stesso delle ferrovie. Il viaggio termina il 21 marzo 1932.
Vengono girati 9 film * (5 *Kinogazety*, cioè cinegiornali, il primo dei quali dedicato al cinetreno stesso, il secondo alle manchevolezze riscontrate in un reparto di una grande officina metallurgica dove si allestivano mezzi di trasporto, il terzo a una parata dell'Armata Rossa — esperimento che aveva come scopo quello di saggiare la possibilità di proiettare il materiale filmato nel giorno stesso della sua realizzazione —, il quarto e il quinto dedicati ad aspetti del lavoro nelle ferrovie; un film d'animazione, con un « cammello » che visita l'officina di riparazione dei treni di Dnepropetrovsk, mostrandone i difetti; un film-rapporto sui difetti di alcuni macchinari; un film-appello alla competizione socialista fra due reparti della fabbrica di Dnepropetrovsk; infine un film in due bobine — il più lungo del gruppo — che invita i lavoratori a tenere sgombri i binari dalla neve e mostra lavoratori d'avanguardia nel settore). Totale 10 bobine. 2925 metri.

Secondo viaggio (dal 1-4-'32 al 30-5-32, nel bacino minerario di Krivoj Rog, in ritardo col piano. Il *kinopoezd* è inviato a Krivoj Rog su raccomandazione del commissario del popolo per l'industria pesante, il leggendario Sergo Ordžonikidze). E' il momento di più intensa ed efficace attività militante del *cinetreno.*
24 bobine. 6320 metri. 21 film:
8 cinegiornali sulla vita quotidiana dei minatori, con l'immissione di materiale critico su certe disorganizzazioni nel lavoro.
5 film-appello per la riorganizzazione del lavoro nel bacino minerario, con l'invito a trattare in modo più responsabile le varie macchine e i vari strumenti di lavoro. Talora con toni molto critici verso le manchevolezze riscontrate.
3 film-rendiconto, due dei quali in relazione l'uno con l'altro.

Questi ultimi due « furono i più discussi. Il primo era firmato dai lavoratori della miniera n. 3 di Krivoj Rog, che avevano proposto il tema e condotto lo svolgimento del film: era una protesta collettiva contro le manchevolezze di certi accessori costruiti in una fabbrica della regione. Quando vi mostrammo il film ci fu un'accesissima discussione, una riunione incandescente. Di fronte all'evidenza delle immagini e alle testimonianze delle maestranze gli ingegneri dirigenti della fabbrica non riuscirono a convincere nessuno con la loro difesa. La fabbrica fu costretta a correggere positivamente i difetti tecnici degli strumenti. Ma gli operai della fabbrica a loro volta proposero e firmarono un film diretto ai minatori in cui si metteva sotto accusa un certo modo negligente di trattare la tecnica e di trascurare la disciplina del lavoro socialista ».

Un film-pamphlet, realizzato dal regista Karmazinskij che attaccava direttamente l'organizzazione degli approvvigionamenti, che permetteva in certi casi furti e corruzioni e che riforniva molto male i minatori di generi di prima necessità. A una situazione in cui dirigenti spregiudicati e abili facevano credere che il sistema di distribuzione vigente fosse colpevole di tutto se ne opponeva un'altra che, nelle stesse condizioni, funzionava bene. (2 bobine).
Un film-lettera, anche questo fortemente critico nei confronti di un gruppo che viveva senza entusiasmo, guidato da un capo ubriacone e disorganizzato, cui si opponeva una situazione-modello.
Un film pedagogico che illustrava il funzionamento di una trivellatrice. (2 bobine).

* Tutti i film del « treno » sono in una bobina, salvo indicazione contraria.

Un film rapporto del gruppo del cinetreno ai minatori sui due mesi di lavoro trascorsi, premiati con onorificenze e l'entusiasmo dei lavoratori.
Infine una vera e propria commedia satirica:
Pro ljubov' (*Sull'amore*). Produzione: Kinopoezd Sojuzkino. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: Gleb Trojanskij. Con V. Maslacov. 2 bobine.

« L'aspetto aspro e "nero" che assumevano i nostri film critici talvolta mi inquietava. Così ho voluto fare anche delle commedie. In una notte ho scritto lo scenario di *Sull'amore* e l'abbiamo realizzato. Da allora utilizzammo sistematicamente la commedia e la satira. L'atmosfera delle proiezioni era migliore quando terminava con una risata generale che univa chi aveva fatto degli sbagli e chi li aveva corretti, i critici e i criticati. Il riso è una cosa seria. *Sull'amore* non era affatto un capolavoro, ma l'attore Maslacov faceva molto ridere ». Questa prima commedia « eccentrica » mostrava le avventure di un giovane minatore e della sua amica.

Terzo viaggio in Ucraina e Crimea dall'8-7-'32 al 19-8-'32. Organizzato per aiutare i kolchoziani, alle prese spesso con difficoltà nuove di inserimento nella collettivizzazione nel momento delicato della raccolta del grano.
12 bobine, 3659 metri. 11 film, dei quali:
5 cinegiornali, con una dimensione critica più intensa dei precedenti.
3 film di propaganda che mostravano il lavoro dei migliori kolchoz della zona, opposti talora ai kolchoz ancora in ritardo.
2 film-pamphlet, fra i più celebri e dibattuti del *kinoproezd* che riguardavano le perdite troppo alte, addirittura un terzo del raccolto, dovute alla scarsa applicazione nelle tecniche più moderne: il primo *Dyra* (*Il buco*, scenegg. e regia: A. Medvedkin, operat.: G. Trojanskij) era uno dei più forti esempi di pamphlet satirico, l'altro *Vychodite v pole, pioniery* (*Andate nei campi, pionieri!*) fu firmato anche da 100 scolari che portati sui campi dove già era avvenuto il raccolto avevano innalzato a loro volta, con le spighe perdute dagli « adulti », un enorme covone. Di qui un appello a tutti i pionieri ucraini, che fu accolto in varie zone, incrementando la produzione.
Una commedia satirica:
Tit, produzione Kinopoezd Sojuzkino. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: G. Trojanskij. Con V. Maslacov. (2 bobine).

« Questa seconda commedia eccentrica realizzata dal *kinopoezd* fu il suo più grande successo. Prendeva lo spunto da un proverbio-cantilena russo (« Tit, vieni a trebbiare! — No, la pancia mi fa male! » ecc.) ed aveva come protagonista un kolchoziano fannullone e pigro. Maslacov ne faceva una creazione irresistibile. Io credo che *Tit* sia il film comico più divertente che abbia mai girato ».

Quarto viaggio, alla Stancija Vinnica; settembre '32. Il *kinopoezd* fu mandato a svolgere lavoro politico e d'istruzione sul luogo dove l'Armata Rossa stava facendo le sue grandi manovre.

20 bobine. 5385 metri, 12 film, di cui:

10 film-documento sugli aspetti della vita militare al tempo delle esercitazioni.
Un film-didattico, costruito come una prova d'intelligenza per i soldati parzialmente costruito su uno scenario a soggetto. (3 bobine).

« C'erano varie peripezie e la pattuglia degli esploratori che era al centro del film capitava in una situazione difficilissima, ma in questo punto di massima tensione il film si interrompeva improvvisamente e lo spettatore doveva trovare lui stesso la necessaria soluzione. Medvedkin ricorda le

animate discussioni che si accendevano in sala: dopo di che il film continuava mostrando una delle varianti corrette » *.

Una commedia satirica:
Zapadnja (*La trappola*). Sottotitolo: *Neobyčajnoe priključenie artillerijskogo nabljudatelja* (*Avventura staordinaria di una vedetta dell'artiglieria*). Produzione: Kinopoezd Sojuzkino. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: G. Trojanskij. (2 bobine). Film sulla prontezza di riflessi dei soldati alle manovre.

Quinto viaggio, a Dneprostroj. 5-10-'32/11-10-'32. Intrapreso per raccogliere in tempo-record la documentazione dell'inaugurazione della centrale idroelettrica sul Dnepr (Dneproges). Un film, una bobina, 400 metri.

« Il réportage dell'inaugurazione del Dneproges fu pronto in giornata e venne presentato al banchetto serale. La sera stessa fu mostrato anche ai metalmeccanici della fabbrica Petrovskij al canto dell'Internazionale. Il giorno seguente fu mostrato a Mosca e Kiev. Era un fatto insolito e il film provocò sensazione. La televisione non esisteva ancora ».

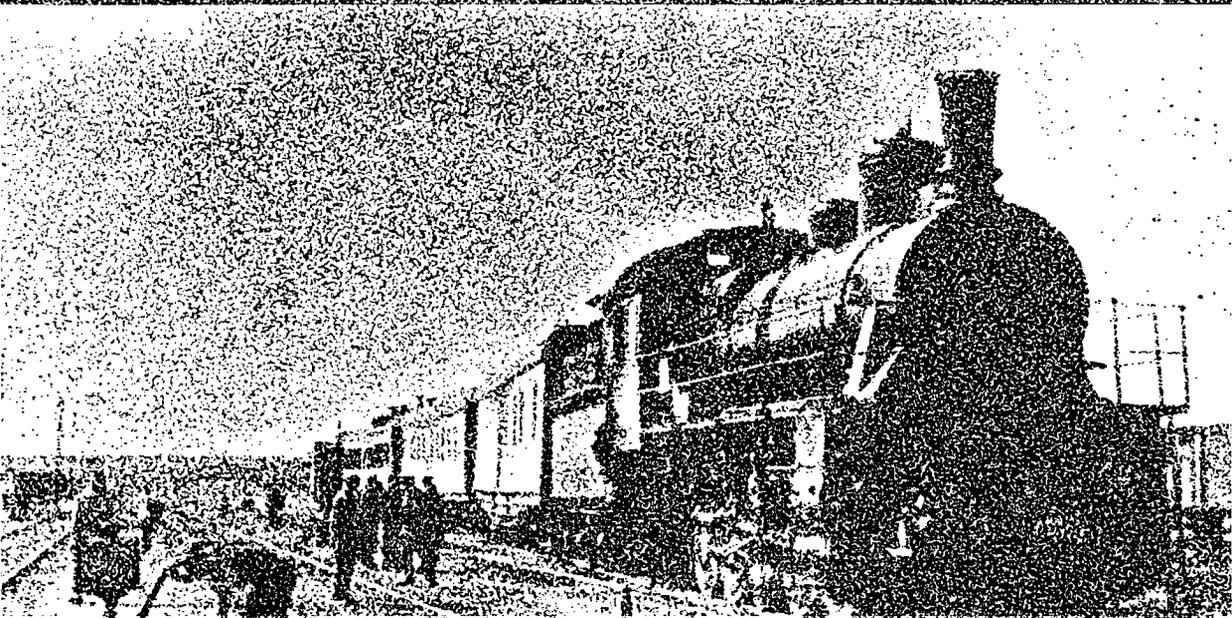
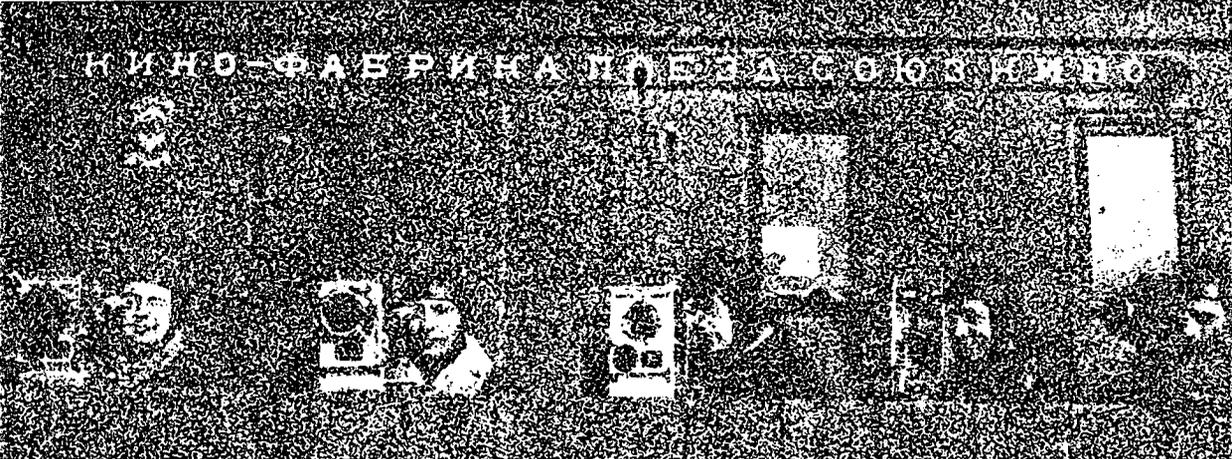
Sesto viaggio, nel Donbass (il bacino minerario del Don dove era in corso una delle grandi corse all'adempimento del piano quinquennale da parte dei lavoratori del carbone e dell'acciaio). Dal 20-10-'32 al 15-1-'33.
5830 metri. 16 film, di cui
6 film di propaganda (4 di 2 bobine) che mostrano il lavoro esemplare di minatori e fonditori modello, talora contrapposti a esempi di cattivo lavoro.
Un film-appello all'emulazione socialista nelle miniere di carbone.
3 film di aggiornamento tecnico, che usavano la tecnica del cartone animato, come sussidio visivo per un conferenziere: tirati in 150 esemplari servivano per i corsi di formazione dei quadri.
Un film a cartoni animati col « cammello » che visita un'officina metallurgica mettendone in mostra le manchevolezze.
Un film-lettera girato a partire dalle indicazioni contenute in una lettera di un kolchoziano agli operai delle acciaierie, sulla lotta di classe nelle campagne e i sabotaggi dei *kulak*.
4 film-pamphlet su un altoforno che aveva lasciato cadere la sua produzione di più del 50% o sui problemi della direzione delle squadre nelle miniere di carbone, o sui difetti riscontrati nella produzione di acciai speciali. Il più interessante e originale di questi quattro cinepamphlet (tutti in due bobine) era *Pustoe mesto* (*Posto vuoto*) sulla preparazione dei quadri nelle miniere del Donbass, trattata con toni comici e critici.
Nel complesso in un anno d'attività del *kinopoezd* (dal 25 gennaio 1932 al 15 gennaio 1933) furono girati 24.565 metri (metraggio utile), in 91 bobine, per un totale di 70 film (o 72 secondo un'altra indicazione dello stesso Medvedkin).

« Per capire l'iniziativa e il successo del *kinopoezd* è da tener presente anzitutto l'epoca del primo piano quinquennale, quando si avvertiva concretamente e fisicamente la rottura coi vecchi sistemi, con la vecchia morale, e la rivoluzione in marcia e insomma tutto un grande processo storico in cui noi eravamo inseriti. Caso tipico delle difficoltà dell'epoca era il contadino che lavorava per la prima volta collettivamente, nel kol-

* Lev Rošal' nel suo articolo si riferisce a un film di Medvedkin del 1927 (?), quando lavorava solo come assistente-praticante al *Gosvoenkino*. Si tratta probabilmente di un errore, poiché anche altre fonti molto documentate — che ignorano totalmente il film del '27 — si riferiscono al film del « treno » negli stessi termini.

choz, e doveva abbandonare i propri strumenti di lavoro e ideologici individuali. C'era anche chi non capiva e soffriva, oltre a chi boicottava o si abbandonava alle proprie debolezze che si ripercuotevano negativamente sulla collettività. Noi riprendevamo tutti: i lavoratori-modello, gli ubriachi, i ladri, i fannulloni, i volonterosi, gli incerti. Lo schermo era una specie di giudice duro e imparziale, e tutti venivano giudicati. Le proiezioni avvenivano nel silenzio totale: avevamo eliminato l'accompagnamento musicale d'obbligo per i film muti; erano riunioni di lavoratori durante le quali lo schermo, nel silenzio, chiedeva: — allora, cosa fate, cari compagni? — e mostrava i difetti riscontrabili in un cantiere, in una miniera, in una fabbrica, in un campo di grano che dopo la raccolta risultava tutt'altro che "vuoto", disseminato com'era da decine di spighe perdute. Noi rifiutavamo l'"illusione" del cinema tradizionale, volevamo armare lo schermo d'un'idea politica. La nostra non era neppure una semplice cronaca: noi penetravamo nel cuore del lavoro e ne estraevamo i dati essenziali atti a stimolare l'emulazione socialista e a correggere le manchevolezze. C'erano vari tipi di film (il film didattico e di aggiornamento, il film-rapporto, il film-lettera, ecc.) ma quel che più distingueva le nostre operine era il sistema della contrapposizione dei "buoni" e dei "cattivi": dagli esempi positivi, dibattuti e imitati, nasceva uno stimolo di miglioramento per chi era rimasto indietro che noi registrammo concretamente varie volte. Era sconvolgente per tutti vedere sullo schermo la propria casa, il proprio posto di lavoro, la propria faccia: l'efficacia di questi piccoli film era enorme, anche se poi spesso le decisioni prese alla fine della proiezione nel massimo entusiasmo a poco a poco svanivano o si indebolivano: questa è la forza e la debolezza del cinema. Ma bastava mandare sui luoghi della proiezione un operatore col suo treppiede per controllare di nuovo la situazione, perché si rinnovasse l'entusiasmo primitivo.
Spesso gli agitatori politici erano gli stessi operatori, ma c'erano anche attivisti politici che portavano in giro i nostri film; avevamo cinque proiettori e di ogni film si tiravano dalle 3 alle 5 copie per allargare le possibilità di influenza a vari villaggi e comunità.
Eravamo partiti con tre soli vagoni, liberati da panche e accessori e rimontati con l'essenziale per poter funzionare come unità di uno studio cinematografico viaggiante: nel primo era stata installata una piccola tipografia che stampava il giornale del *kinopoezd*, « TEMP », e un laboratorio di sviluppo e stampa, il cui funzionamento era essenziale per l'adempimento del programma che c'eravamo proposti ("oggi filmiamo domani proiettiamo" e capitava che si filmasse alla mattina e si proiettasse la sera: la tempestività massima, quasi "televisiva", era importante per non perdere efficacia): si garantiva lo sviluppo giornaliero fino a 2.000 metri di pellicola; il secondo vagone comprendeva tre tavoli per il lavoro dedicato all'animazione (titoli e film d'animazione didattici o critici, con le avventure di un "cammello" disegnato che si muoveva facendo mille sberleffi, sullo sfondo fotografico di una stazione o di un'officina, a chi lavorava male o alle situazioni deficitarie), 6 tavoli per il lavoro di montaggio dei film, una sala di proiezione, lunga 2 metri, e l'ufficio centrale; dove sedeva un uomo solo; il terzo vagone era adibito a unità di... abitazione: eravamo in 32, 32 entusiasti, e stavamo stretti come di più non si poteva, non ci sarebbe stato posto per un altro, anche se entusiasta. Dopo circa un anno furono aggiunti altri due vagoni, uno adibito a mensa, l'altro a deposito. In tre mesi scegliemmo gli uomini che avrebbero affiancato il nostro nucleo primitivo (quello dei film-satirici). Non si poteva né bere né fumare sul treno, e non avevamo orari, si lavorava giorno e notte,

Il cinetreno di Medvedkin ▷
Al centro i primi operatori di Medvedkin:
V. Maslennikov, E. Bagorev, G. Trojanskij, V. Debabov, M. Lipšic

КИНО-ФАБРИКА ПОЕЗД СОЮЗКИНО

come capitava, secondo le esigenze del momento: in genere si facevano dei turni nel dormire, sicché mentre due operatori lavoravano, un terzo dormiva. Gli agit-treni dei primi anni della rivoluzione che portavano in giro anche film e materiale cinematografico propagandistico non avevano avuto su questo piano un gran successo, perché i film erano preparati a Mosca e piovevano dall'alto e dall'esterno. Noi volevamo che essi nascessero dal contesto sociale stesso. A volte anzi si creavano dei rapporti vitali molto diretti: il caso più tipico fu quello di Michaïl Lifšic, un assistente-operatore di 17 anni, un tipo molto umile e modesto tanto che si aveva un po' di timore ad affidargli la macchina da presa; poi gli fu dato il compito di riprendere i corsi migliori e i corsi peggiori di aggiornamento per imparare a usare le nuove macchine minerarie: trovò corsi stupendi e affollatissimi tenuti da un vecchio ingegnere e altri "corsi" dove l'unica presenza era un catenaccio alla porta e una scritta "chiuso per mancanza di insegnante" o dove insegnava un pessimo individuo impreparato e pieno di sussiego e di smaccata eleganza; Lifšic divenne un tale animatore di dibattiti e un tale competente che per un po' lasciò la macchina da presa per organizzare "corsi" speciali. Oltre a giovani entusiasti come Lifšic avevamo anche uomini molto esperti e che provenivano da esperienze avanzatissime: fra gli operatori, ad esempio, oltre a Viktor Maslennikov, che era stato un mio operatore per i cortometraggi satirici, e il mio operatore personale Gleb Trojanskij, che girò anche *La felicità*, c'erano il bravissimo leningradese E. Bogorov e V. Debabov, allievo di Eisenstein che venne al treno quando era già un grandissimo fotografo, e fra i 4 o 5 registi del gruppo, oltre a German Piotrovskij già mio collaboratore nei cortometraggi satirici, c'erano un Nikolaj Karmazinskij che prima lavorava con Dziga Vertov o un Aleksandr Lëvšin, uno degli assistenti di Eisenstein per il *Potëmkin* (e attore in *Sciopero*). A proposito di attori, al gruppo del *kinopoezd* si unirono per alcuni periodi anche due o tre attori (Bubrik, Sibirjak, allievo di Mejerchol'd, e naturalmente V. Maslacov): infatti decidemmo di filmare anche delle commedie, interamente "scritte" e "inventate" su materiali propostici dalla realtà, elaborati satiricamente. Ma anche i film di carattere documentario-politico spesso avevano un abbozzo di scenario.
Il treno del Sojuzkino continuò la sua attività anche dopo il mio ritiro nel '33, fino al 1935, sotto la direzione di Jakov Blioch, e di altri. Poi l'esperimento finì, i metodi sembravano invecchiati, l'urgenza dell'intervento diretto non si sentiva più. Talvolta mi si chiede quale attualità potrebbe avere una ripresa del metodo del *kinopoezd* (che è già avvenuta in Francia con commovente entusiasmo, richiamandosi direttamente alla nostra esperienza). Io credo che sia impossibile una ripresa degli stessi metodi, *meccanicamente*.
Allora tutto era in dimensioni ridotte, anche il grandioso sforzo per il compimento del piano quinquennale mirava alla produzione di 9 milioni di tonnellate di acciaio. Oggi si parla di 150 milioni. Allora c'era una grande percentuale di analfabeti o di lavoratori a basso ilvello di alfabetizzazione. Oggi i problemi dell'informazione sono risolti ben altrimenti, con il progresso scientifico in questo campo: basta pensare alla televisione, alla radio, ai giornali. Nel 1932 arrivavamo in un posto ed eravamo davvero i portatori di un nuovo mondo, di un nuovo messaggio. Oggi semmai è necessario che questo lavoro d'intervento diretto nasca dall'interno stesso dell'ambiente di lavoro; ormai la tecnica cinematografica è largamente nota e seguita da migliaia di appassionati. Ci sono più di 2000 studi cinematografici "d'amatore" nel nostro paese (uno dei più notevoli talenti del nuovo cinema sovietico, Gleb Panfilov, autore di *V ognè broda net*, *Nel guado non c'è fuoco*, e di *Načalo*, il debutto, viene proprio da questi studi per cineasti amatori): molti cineamatori si limitano a riprendere la pro-

pria famiglia, altri imitano gli studi "professionali", ma qualcuno lavora anche politicamente.
Alcuni episodi mi ricordano i nostri antichi metodi e il nostro spirito d'un tempo: per esempio, nella regione di Sverdlovsk negli Urali un gruppo di ragazzi hanno preso un autobus e ne hanno fatto un laboratorio cinematografico, un *kinopoezd* in miniatura, sono andati in un villaggio, hanno filmato il lavoro degli abitanti e l'hanno subito mostrato agli interessati; la cosa ha fatto un'enorme impressione, a quel che mi scrivono, anche sui ragazzi stessi, che hanno scoperto come una cosa ignota e stimolante la possibilità del cinema in questo campo, e hanno deciso di ampliare il loro campo di lavoro. Un altro esempio, più noto, è quello del film *Lastočka* (*La rondine*) che raccoglie materiale girato nel corso di sei anni e che riguarda l'evoluzione di una ragazza di un kolchoz mandata a studiare all'Istituto agrario di Čeljabinsk e alla quale, dopo il ritorno al kolchoz, viene affidata la distribuzione del latte in città con la macchina "Rondine"; il film mostra, in modo molto chiaro e complesso insieme, i mutamenti che le varie esperienze portano nella vita della ragazza ».

1934: *Sčast'e* (*La felicità*) (altro titolo: *Stjažateli, I profittatori*). Produzione: Moskinokombinat. Sceneggiatura e regia: Aleksandr Medvedkin. Operatore: Gleb Trojanskij. Scenografia: Aleksej Utkin. Interpreti: Pëtr Zinov'ev (Chmyr'), Elena Egorova (Anna), L. Nenaševa, V. Uspenskij, G. Mirgor'jan, ecc. 6 bobine. (Prima visione pubblica: 2 marzo 1935).

« L'origine della *Felicità* è nel *kinopoezd*, in particolare nel terzo viaggio, quello in Ucraina, a contatto con il problema della collettivizzazione delle campagne. Le difficoltà che il contadino trovava a inserirsi nel kolchoz non erano poche, per l'aspirazione in lui radicata a diventare piccolo proprietario. Così c'era il contadino che lavorava e soffriva, partecipando senz'anima all'attività del collettivo, perché non credeva in esso, e credeva solo nel proprio raccolto, nel proprio cavallo, nella propria casa. Secondo Čechov il contadino russo sogna così: "Se diventassi zar, ruberei cento rubli e scapperei! » (proprio cento rubli, cioè una somma relativamente piccola, che permette però di costruirsi una piccola proprietà). Un proverbio ucraino, a questo parallelo, dice: "se diventassi zar, mangerei lardo con lardo". E una scena del film lo riprende pari pari. Comprensibile quindi che certi contadini non vedessero la loro "felicità" nel kolchoz e sognassero sempre la piccola proprietà; e intanto lavorassero con una svogliatezza lugubre e dolorosa, che mi colpì. Questo tipo di contadino "fannullone" al quale è dedicato *La felicità* viveva un'esistenza difficile e triste, visto di malocchio dai compagni, talora deriso, come incantato, insomma, molto infelice. E il mio film voleva aiutarlo a ritrovare la vera "felicità" nel collettivo, voleva farlo "ridere". Un film triste e allegro insieme, triste nelle premesse, allegro nello sviluppo e nelle indicazioni finali. Così certi momenti, di autentica tragedia, sono risolti comicamente. Tipica in questo senso la morte del padre di Chmyr', sorpreso nella proprietà del vicino ricco, in un goffo tentativo di rubare (per soddisfare la propria secolare fame): è una morte che scatena un mucchio di risate. E io ne sono molto orgoglioso: non bisogna temere la morte, bisogna ridicolizzarla. Proprio come in certo folclore.
Il mio film è basato essenzialmente sul folclore russo, che io amo da sempre e che mi ha sempre affascinato. Nelle didascalie c'è un richiamo continuo a proverbi e fiabe popolari e nello stilizzare certe situazioni ho fatto ricorso al *lubok*. Il pubblico contadino che ebbe modo di vedere *La felicità* in visioni speciali organizzate nei villaggi accolse con entusiasmo il film, con grandissimo successo comico.

In questo risultato "comico" guardammo certamente anche a Chaplin, al quale in un'entusiastica recensione Eisenstein volle accostarmi, più come metodo meccanico che come tematica, ovviamente. Chaplin ci ha insegnato che fra due risate ci deve essere un brevissimo intervallo, per conservare tesa l'attenzione dello spettatore. Non si deve inserire fra due momenti comici un intervallo di alleggerimento troppo lungo, come mi pare che succeda troppo spesso oggi.
Il film, muto, ebbe una buona stampa e l'appoggio di varie personalità influenti, ma un vero riconoscimento del mio lavoro doveva venire solo nel dopoguerra. Allora *La felicità* venne fatto circolare solo in circuiti secondari. Alla direzione generale della cinematografia cercarono di convincermi quasi con tenerezza e mille toni carezzevoli ad abbandonare una buona volta la satira con i suoi esperimenti perniciosi ("tanto non ne verrà fuori niente lo stesso") e cercarono di indirizzarmi verso la "vera" commedia, cioè "la commedia musicale". Ma io non mi arresi e affogai i miei guai nel lavoro sul nuovo scenario *Okajannaja sila* (*Una forza dannata*) *, dove tentavo di sviluppare nel suo genere ed elaborare quel che di meglio avevo trovato nella *Felicità*: doveva essere un film sul tragico destino della classe contadina russa, sulla falsariga di motivi desunti dal poema di Nekrasov *Chi vive bene in Russia?* Ero così trascinato dal mio lavoro che dimenticai le mie tristezze. Ma quando già tutto era pronto — costumi, scene, attori — la Direzione generale della cinematografia decise di interrompere la preparazione e di non produrre più il film... I miei lavori hanno questo destino: non vengono distribuiti subito, ma non scompaiono del tutto. Lo scenario della *Forza dannata* è stato acquistato dalla *Mosfil'm* di recente, trent'anni dopo la sua concezione. Ma a dire il vero finora non è stato ancora realizzato ».

1936: *Čudesnica* (*La ragazza dei miracoli*). Produzione: Mosfil'm. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: Igor' Gelejn. Musica: Lev Švarc. Scenografia: I. Meden. Interpreti: Zina Bokjarova, Asja Smetana-Tolstova, S. Bulaevskij, Ivan Štrauch, Elena Ibragimova-Dobrjanskaja, L. Alekseev. (8 bobine). (Uscito nel 1937).

Il film è la storia di una fattoria collettiva e di una ragazza, una mungitrice molto nota a quei tempi, grazie ai suoi miracolosi successi nella mungitura. Il film venne criticato dall'alto e Medvedkin vi introdusse qualche ritocco: in particolare la bobina iniziale un po' "leggera" e di puro "divertimento" e il finale retorico in cui l'eroina si rivolge con le lacrime agli occhi, piena di gioia, al Congresso dei Soviet. Medvedkin stesso non vide il film per trent'anni e più; ora che lo ha rivisto, dopo il rilancio mondiale della *Felicità*, gli sembra migliore del suo "ricordo". Riportiamo il parere critico di Jay Leyda ** che ha visto il film a Mosca nel 1971: « Il film si compone di una serie di variazioni sul tema della stregoneria, con i miracoli naturali che fioriscono tutt'attorno a noi. Malgrado i suoi mille trucchi a tutta prova, l'"ultima strega del distretto" non può far niente con una vacca non cooperativa ed è alla fine cacciata su un albero per scontare la sua pena. La stessa vacca non può resistere alle mani di Zina e le viene in aiuto al gran concorso di mungitura con grande sorpresa generale. Il concorrente più stupefatto cerca di smacchiarsi le mani callose nella luce magica del chiaro di luna. Un orribile mal di denti è curato non solo con l'abilità ma anche con la gentilezza. Quando il deposito prende fuoco, il pastore Ivan salva tutti i vitelli con un metodo semplicissimo e meraviglioso (il giornale lo proclama un "eroe", ma "cosa dovreb-

* Lo scenario è tradotto in 5).
** Cfr. articolo contenuto in 6).

be fare un eroe *dopo?*"). Nessun miracolo può fare arrivare i pompieri in tempo sul luogo del disastro, ma essi si considerano felici di trovare fra le rovine fumanti un ultimo tizzone ardente per accendere le loro sigarette. Quando Zina e Ivan si innamorano il loro strano comportamento lascia chiaramente pensare che si siano stregati reciprocamente. Il film è pieno di momenti di originale bellezza per i quali non c'era posto nella *Felicità* col suo tono acido e mordace. Ed è in questo senso che *La ragazza dei miracoli* si situa a un livello superiore senza nulla perdere del vigore satirico che è il contributo eccezionale di Medvedkin al cinema sovietico ».

1938: *Novaja Moskva* (*La Nuova Mosca*). Produzione: Mosfil'm. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.
(Accusato di « superficialità » e « trucchismo » non venne mai distribuito. E' da considerarsi perduto).

« Dopo *La ragazza dei miracoli* dove avevo dato largo spazio al lirismo, volli tornare all'ispirazione della *Felicità*, forse ingenuamente. Tentai la stessa operazione di quattro anni prima — mostrare una certa realtà sovietica con una favola popolare di tono comico-grottesco — applicata alla città, alle trasformazioni di Mosca. Il film offese, non piacque e non fu distribuito (non si poteva mostrare il volto della capitale dell'Unione Sovietica in modo stilizzato e da vaudeville, dicevano le accuse). Devo tuttavia riconoscere che l'operazione non era stata felice. L'impresa difficilissima di trasportare un genere così arduo come la favola nella nostra realtà cittadina non mi riuscì ».

1941: *My ždëm vas s pobedoj* (*Vi aspettiamo con la vittoria*). Produzione Mosfil'm. Regia: A. Medvedkin e Il'ja Trauberg. (4 bobine). Documentario musicale (concerto di canti e danze).
Durante la guerra Medvedkin guida un gruppo di operatori al fronte. Fu anche decorato.

1946: *Osvoboždënnaja zemlja* (*Terra liberata*). Produzione degli studi di Sverdlovsk. Sceneggiatura: Z. Markina, D. Tarasov. Regia: A. Medvedkin. Operatore: Timofej Lebešev. Interpreti: Aleksandr Chvylja, Emma Cezarskaja, Vasilij Vinin, Vera Altajskaja. (9 bobine).

« Tornai al film a soggetto e in particolare al tema della ricostruzione dell'economia agricola distrutta dalla guerra, al tema del *kolchoz* (al quale ho dedicato anche la maggior parte degli scenari non realizzati da me scritti), ma non posso considerare questo film come interamente mio. Fu un film di *routine*: subentrai al regista inizialmente designato e dovetti seguire una sceneggiatura non mia, piuttosto debole ». La critica infatti nota: « lo scenario è davvero debole, ma il film contiene fuggevoli, eppure precise e colorite notazioni sulla realtà contadina del dopoguerra ».
Lavora per una decina d'anni agli studi centrali del film documentario (CSDF), dirigendo due lungometraggi:

1949: Slava trudu (*Gloria al lavoro*). Produzione: Studi Centrali del Film Documentario (CSDF). Regia: A. Medvedkin, E. Slavinskaja, Roman Grigor'ev. Sceneggiatura: R. Grigor'ev (premio Stalin 1951). Testo di E. Kriger. Operatori: Ottilija Rejzman, Boris Nebylickij (premi Stalin 1951) e altri 13 operatori.

1954: *Pervaja Vesna* (*La prima primavera*). Produzione CSDF. Regia: A. Medvedkin, Josif Posel'skij. Operatori: Vladislav Mikoša, Anatolij Krylov, ecc.

1956: *Bespokojnaja vesna* (*Primavera inquieta*). Produzione: Studi cinematografici di Alma-Atà (Kazachstan). Sceneggiatura e regia: Aleksandr Medvedkin. Operatore: V. Maslennikov. Interpreti: Sergej Gurzo, ecc. (8 bobine).
E' l'ultimo film a soggetto di Medvedkin. « Il regista tenta di far rivivere certi procedimenti e certe trovate dei tempi della *Felicità*, con la variante introdotta dal fatto che le disavventure capitate a Chmyr' qui capitano all'eroe Sergej Gurzo, un effimero divo dell'epoca. E ancora una volta la critica nota "interessanti invenzioni registiche e acute trovate comiche" aggiungendo però che esse "assolvono male il compito di lumeggiare un importante tema contemporaneo" (il film era dedicato ai dissodatori delle terre vergini del Kazachstan). Il regista avrà molto più fortuna nel campo del documentario »?

1956: *My byli na celine* (*Siamo stati nelle terre vergini*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura: A. Medvedkin e Leonid Braslavskij. Regia: A. Medvedkin. Operatori: V. Chodjakov e V. Troškin.

1958: *Dumy o sčast'e* (*Pensieri sulla felicità*). Produzione: CSDF. Studi di Alma-Atà (Kazachstan). Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: Aleksandr Frolov.

« Due film sul Kazachstan e sulla campagna lanciata in quegli anni per la colonizzazione delle terre desertiche di quella immensa regione asiatica. Mi sta particolarmente a cuore il secondo film, pieno di vita e tanto interessante da essere presentato ancora oggi nella repubblica kazacca; era costruito con materiale documentario nuovo montato con parte del vecchio grande film di Viktor Turin di quasi trent'anni prima: *Turksib*. Ne scaturiva un ritratto del vecchio Kazachstan povero e della nuova ricchezza umana ed economica che dava slancio al film ».

1959: *Vnimanie! Rakety na Rejne!* (*Attenzione Missili sul Reno!*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Cine-pamphlet.

1960: *Razum protiv bezumija* (*Ragione contro follia*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura: A. Medvedkin, B. Leont'ev. Operatore: V. Usanov.
Questo film diretto contro i guerrafondai rappresentò il rilancio di Medvedkin come autore di documentari pubblicistici con venature anche satiriche (qui, per es., dilatò una inquadratura in cui Adenauer faceva qualche sforzo per mettersi in testa il tocco accademico commentando mordacemente l'impossibilità per Adenauer di indossare il cappello di Newton).

1961: *Zakon podlosti* (*La legge dell'abiezione*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatori: N. Generalov, A. Kočetkov, V. Chodajakov.
Sulla fine del colonialismo in Africa.

1962: *S toboju rjadom* (*Vicino a te*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura: A. Medvedkin. Regia: Oraz Abišev.
Monument Salazaru (*Un monumento a Salazar*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

1963: *Utro respubliki Gana* (*Il mattino della Repubblica del Ghana*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

1965: *Mir Viet'namu* (*Pace al Vietnam*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

1966: *Eščë odin pamjatnik* (*Un altro monumento*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

Družba so vzlomon (*Amicizia con rottura*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: A. Popova.
Uno dei suoi migliori pamphlet cinematografici dedicato all'impotenza e alla rabbia dell'imperialismo mondiale.
Naš drug Sun Jat-sen (*Il nostro amico Sun Yat Sen*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

1968: *Skleroz sovesti* (*La sclerosi della coscienza*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin. Operatore: E. Efremov.
Film sull'« escalation » dell'amoralità e sui pericoli di una nuova guerra.

Ci sono stati vari documentari civili e ben fatti di Medvedkin, « ma quando pensiamo al modo con cui si è rivelato in questo campo a lui vicino l'originale talento di Medvedkin, non pensiamo a questi ma alla sua sensazionale trilogia: *Ragione contro follia*, *La legge dell'abiezione*, *La sclerosi della coscienza*. Sono film d'autore nel senso più pieno e felice del termine. Qui si riconosce immediatamente Medvedkin per quei suoi taglienti, quasi grotteschi accostamenti dei più eterogenei materiali documentari, per il sarcasmo che pervade la voce fuori campo, che ci fa irresistibilmente pensare alla lezione di Saltykov-Ščedrìn, per quelle *pause nere*, quando il riso si congela in gola allo spettatore e le mani si chiudono nei pugni »?.

1970: *Pis'mo kitajskomu drugu* (*Lettera a un amico cinese*). Produzione: CSDF. Sceneggiatura e regia: A. Medvedkin.

Nel 1972 Medvedkin ha portato a termine un nuovo pamphelt cinematografico dedicato ai problemi dell'inquinamento della natura e della protezione dell'ambiente.

I film-pamphlet di Medvedkin del 1931-'32 (riportiamo lo scenario di uno di questi, inserito nel breve saggio dello stesso Medvedkin in *Žisn' v Kino*, Mosca, 1971) suscitarono un grosso scandalo sia nell'ambiente del cinema (e dell'« ufficialità culturale ») sia negli strati più conformisti del pubblico. Il tentativo di realizzare attraverso i suoi taglienti ed essenziali cortometraggi una forma di satira politica socialista era troppo nuovo (o meglio troppo riuscito) perché non ne fossero impensieriti da una parte i cineasti invidiosi di tanto coraggio e vivacità dall'altra tutti coloro che da sempre sostengono le ragioni dei panni sporchi da nascondere agli occhi del pubblico, o delle masse che dir si voglia. La posizione di Medvedkin diventò a un certo punto intollerabile. « In una città alcuni idioti hanno deciso che i cortometraggi di Medvedkin dovevano essere sequestrati. E se non sbaglio si trattava di lavoratori del reparto del Sojuzkino. Poi son cominciate a circolare delle voci secondo cui lo stesso Medvedkin è già prigioniero della GPU come sabotatore e controrivoluzionario, o almeno il suo arresto è imminente, e si è sussurrato che egli è stato espulso dal partito, ecc. Insomma, girano i più meschini pettegolezzi, che hanno ormai superato tutti i limiti anche della più demagogica critica ai suoi film » * scrive V. Sutvrin, uno degli esponenti dell'ARRK.

I film di Medvedkin furono quindi il pretesto per una discussione di vaste proporzioni sul diritto di cittadinanza della satira nella « dittatura del proletariato ». I più ortodossi e « congelati », come un noto critico musicale e teatrale, Bljum, negarono recisamente la possibilità di una « satira socialista » rivolta all'interno della struttura dello stato proletario: la satira è un'arma di classe, quando non esiste più che una classe essa non può che essere controrivoluzionaria attaccando i proletari. La rigidità e l'ingenua logicità della teoria di Bljum trovavano però numerosi consensi, anche se a livello viscerale e inconscio, talvolta; quando il 12 giugno del 1931 si tenne finalmente una animata serata dedicata all'opera del gruppo di Medvedkin, anche i suoi difensori, un Sutyrin o addirittura un Lunačarskij, ammisero che la via della satira in una società « socialista » è difficile (ma, naturalmente, da incoraggiare: con quali risultati lo dimostrò il successivo destino di Medvedkin), e a buoni conti, attaccarono non certo lievemente i filmetti di Medvedkin con considerazioni non lontane da quelle di un Bljum. Medvedkin rispose con un vivace e sdegnoso manifesto,

* « Proletarskoe Kino », n. 10/11, 1931, pp. 14-15.

che riportiamo (*Non abbandoneremo le posizioni*), ma le critiche e il chiasso suscitato intorno a lui lo ferirono profondamente. L'intervento di Lunačarskij *, di appoggio, sia pure parziale come si vedrà dalla relazione qui in gran parte riportata, dimostra la vastità e l'importanza che si dava al tema. Non è qui la sede per studiare il problema della satira e della continua ripugnanza che quando più quando meno, ma *costantemente*, ha manifestato la società sovietica verso di essa. Ma ci pare che l'importante e brillantissimo intervento di Lunačarskij debba essere considerato fondamentale per uno studio del genere, che fra l'altro, sarebbe di grande interesse.
Il tema del riso « rosso » appassionava anche il più grande regista sovietico, che lavorò con accanimento ma anche senza frutto sulla commedia.

Quando nel febbraio del 1935 Eisenstein vide *La felicità*, ancora denominata *I profittatori*, fu come una folgorazione: egli vide concretamente realizzato quello di cui aveva scritto e che tanto aveva incoraggiato. Ne nacque una recensione a tratti geniale, a tratti iperbolicamente entusiasta che però, ahinoi, venne pubblicata per la prima volta solo nel 1968, nel quinto tomo delle *Opere* di Eisenstein (*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, ed. « Iskusstvo », Mosca), da cui l'abbiamo tradotta integralmente (per la prima volta in Occidente, poiché la traduzione di *Image e Son*, n. 255, 1971, è solo parziale). Per comprendere l'entusiasmo di Eisenstein basta leggere quella sorta di saggetto-ricordo del 1934 che qui premettiamo alla recensione a *La felicità* (e che è tratto dallo stesso tomo delle *Opere*).
Le speranze di Eisenstein e di Medvedkin sul futuro del « riso rosso » svaniranno ben presto. E una decina d'anni dopo Eisenstein si ritrovava con Medvedkin dimenticato e Ivan Pyr'ev quattro volte laureato col Premio Stalin per le sue caramellose operette girate nel gusto non più del *lubok* popolare ma delle borghesissime scatolette laccate e degli illustratori prerivoluzionari più arcadici. Lo doveva riconoscere anche Eisenstein quando, un po' per forza d'inerzia un po' per disperazione, scrisse un paio di paginette su Ivan Pyr'ev che, specie se confrontate con la recensione a Medvedkin, sotto le spoglie della celebrazione, sono una patetica stroncatura **.

* Sia l'intervento di Lunačarskij sia il « manifesto » di Medvedkin sono riportati in « Proletarskoe Kino », n. 9, 1931.
** Cfr. *Ob Ivane Yyr'eve*, in *Izbrannye Proizvedenija v šesti tomach*, Mosca, 1971, t. 5, pp. 454-456.

ALEKSANDR MEDVEDKIN
"Del torello bianco" *

Si sta costruendo un'enorme casa.
E al piano terreno già si sta allestendo una fabbrica di scarpe.
Un'insegna proclama con la sua scritta storta:
« Alle sette leghe ».
Uno strano calzolaio a una strana macchina sta costruendo strani stivali-mostri.
Improvvisamente crolla il soffitto sopra la macchina...
Il calzolaio fa appena in tempo a saltar fuori sulla strada; ecco che attraverso tutti i sette piani della casa in costruzione, come un lampo tutto spezzato, l'edificio è diviso in due da una catastrofica crepa...
E, tirando su la testa, il calzolaio grida ai muratori dure parole di riprovazione.
Ma i muratori non ascoltano. Costruiscono. Mettono i mattoni uno sull'altro con entusiasmo.
Un mattone d'un tratto si stacca dal settimo piano e precipita giù.
Trrrach... con tutta la forza colpisce il calzolaio sulla testa.
E... si disgrega in una nuvola di polvere.
Un simile colpo di mattone è mortale. Ma quando si dissipa la polvere, il calzolaio, come se niente fosse, si dà una scrollatina al capo, lo rimette a posto; prende da terra la metà del mattone caduto, fa per spezzarlo e il mattone gli si sbriciola fra le dita, come polvere; lamentandosi con lo spettatore il calzolaio dice:
« E' forse un mattone questo? ».
E, montando su tutte le furie, d'un tratto si mette a urlare ai muratori:
« Ehi, voi, diavoli! Bella roba costruite! ».
Ma in alto, sospesi su un'impalcatura, i muratori in tutta fretta stanno finendo l'ultimo piano della casa...
Agli insulti del calzolaio dall'impalcatura si sporge un muratore, che assomiglia al calzolaio come una goccia d'acqua all'altra.. » **.
Il muratore ascolta, ascolta poi dice, flemmatico:
« Ma quando mai dobbiamo pensare alla qualità? Dobbiamo fare tempi di lavoro-record! ».
E incominciano a insultarsi reciprocamente i due uomini che si assomigliano...
Il calzolaio monta in bestia, stende un fazzoletto, vi avvolge in qualità di corpi del reato un paio di mattoni e grida:
« Gliela faccio vedere io! ».
E, mettendosi a correre:
« Gliela faremo vedere noi! Andiamo dritto al giornale! ».
E in alto con entusiasmo i muratori si affrettano a terminare l'ultimo piano della casa nuova.
...Un portone. Sul portone una scritta: « *Il pestello*, giornale ».
Come un turbine il calzolaio si precipita in redazione.
Sbattendo sul tavolo del redattore, sui suoi fogli, il fardello coi mattoni, il calzolaio si mette a gridare, eccitato, offeso...

* Per il titolo cfr. p. 98.
** Il calzolaio, il muratore e il cordaio sono interpretati dallo stesso attore: V. Maslacov.

...Sulla casa, in alto, si posa l'ultimo mattone.
— Urrà! — gridano felici i muratori.
Compare da chissà dove una bandiera rossa.
I muratori intonano l'« Internazionale ».
E organizzano una dimostrazione...
Marciano sul tetto 15 muratori con un cartello:
« Urrà! Noi possiamo far tutto! ».
Marciano sul tetto e
trrrach... il tetto con un boato sprofonda. Cominciano a cadere balconi e verande.
Crollano i muratori insieme alla bandiera.
Solo il muratore giovane, che assomiglia al calzolaio, riesce ad aggrapparsi a una corda.
Il muratore scende lungo la corda, ma la corda si sfilaccia.
Il muratore scende, e la corda si sfilaccia sempre più...
E la corda grossa, ma marcia, si spezza e dall'alto del quinto piano precipita giù il costruttore...
Balena il viso spaventato di qualcuno.
Qualcuno si fa il segno della croce.
Giace nella polvere il corpo del « caduto »...
Tutti sono pietrificati.
Ma il « cadavere » con la massima tranquillità si alza, si spolvera per benino e, mostrando un pezzo di corda, con aria afflitta si lamenta con lo spettatore:
« E' forse una corda questa? ».
E picchiandosi il pugno sul petto il muratore esclama:
« Gliela faccio vedere io! Vado dritto al giornale! ».
E, agitando il pezzo di corda, corre via il costruttore offeso.
Come una meteora entra nel portone con la scritta « *Il pestello*, giornale ».
In redazione il muratore ficca sotto il naso del redattore il pezzo di corda e grida:
« Cos'è questa roba? ».
Nello studio del redattore accorre, infuriato e mezzo scalzo, il cordaio, alza un piede e, indicando uno stivale mostruoso, si mette a strillare:
« Cos'è questa roba, cari compagni?... ».
...Corre per la strada un giornalaio. Vende il giornale. Subito sul giornalaio si precipitano tutti e tre insieme: il calzolaio, il muratore, il cordaio.
Comprano il giornale. Aprono « *Il pestello* ».
« Una campagna per la qualità! ».
— grida la pagina,
« Lottate come belve! Lottate come diavoli! ».
— geme la pagina a caratteri ancora più grossi...
« Smascheriamo i trasgressori! »,
— proclama la pagina.
Seguono tre padelloni neri che dovrebbero mostrare il pezzo di corda, gli stivali, i mattoni... Ma... non si riesce a decifrare assolutamente nulla in queste macchie nere, e la didascalia suona come una canzonatura:
« Nelle foto, esempi di pessima qualità ».
E' impossibile vedere questi esempi, ma tutto sommato non è così importante, visto che le foto in se stesse sono il miglior esempio di pessima qualità...
Il calzolaio cammina sul ponte...
Gli va incontro il cordaio, zoppicando dentro un mostruoso stivale.
Il cordaio riconosce il calzolaio, gli chiede:
« Non è lei il calzolaio che mi ha cucito gli stivali? ».

Osservato lo stivale, il calzolaio annuisce.

« E voi sareste un maestro calzolaio?! »,
grida forte il cordaio e butta il calzolaio giù dal ponte.
Il calzolaio vola nel vuoto... e rimane appeso a un gancio. Il cordaio, fuori di sé dalla rabbia, gli grida dietro:
« Noi, operai d'avanguardia della fabbrica di corde, soffriamo per la cattiva qualità di stivali come questi! ».
Ma lo sente il muratore che sta sopravvenendo, gli si avvicina:
« Non è lei il cordaio che ha fatto questa corda? ».
Il cordaio, osservato il pezzo di corda marcio, confessa con soddisfazione e orgoglio: « Sì, l'ho fatta proprio io! ».
« E lei sarebbe un maestro cordaio?! », gli domanda con minacciosa tranquillità il muratore. « Sì, lo sono! », risponde orgoglioso il cordaio.
E il muratore butta giù dal ponte l'ipocrita cordaio.
E il cordaio resta appeso nel vuoto allo stesso gancio, a cui era appeso poco prima il calzolaio.
Resta appeso nel vuoto e grida, chiamando aiuto.
Un passante sente le grida.
Accorre in aiuto del poveretto, gli getta il capo di una corda:
« Presto! Aggrappati! Arrampicati! ».
Ma il cordaio dà un'occhiata alla corda, la scuote e si rifiuta di salvarsi:
« No!... Non può reggere! ».
Il passante è stupefatto:
« Come, non può reggere? ».
Lasciando andare il capo della corda, il cordaio dice:
« Lo so!... L'ho fatta io! ».
...Ed è lì appeso ancora!

ANATOLIJ LUNAČARSKIJ
La commedia cinematografica e la satira

Il lungo intervento di Lunačarskij durante la serata del 12 giugno 1931 dedicata alla discussione dei film di Medvedkin parte da molto lontano: dopo aver esaminato le caratteristiche fisiologiche del riso, sulla scorta di Bergson, egli pone come verità di fondo che chiunque sia oggetto di riso è degradato. In tal modo il riso può essere una formidabile arma di classe: così la borghesia ha usato il riso contro l'aristocrazia ecc. « Col riso si può non solo confondere, ma anche disarmare, e quando si dice che il riso uccide, è in gran parte vero ». Particolarmente terribile il riso usato come arma sociale cosciente (Voltaire, e il grande satirico russo Saltykòv-Ščedrìn, il cui riso è però forzatamente triste e cupo). Ma il riso « arma sociale » faceva paura e veniva combattutto duramente dal potere (per esempio dallo zarismo). I grandi satirici come Gogol', soffocati, dovettero cercare altre vie d'uscita.

Non discuteremo in questa sede le vie d'uscita che si trovano oltre i confini del riso. Non discuteremo della soluzione mistica di Gogol', perché non si tratta di una vera soluzione. Ma per quel che riguarda la lotta condotta con il riso, era evidentemente necessario applicare un'altra forma di riso: l'umorismo. Il punto di partenza dell'umorismo è dichiarare il nemico non-serio tanto che non vale la pena di lottare con lui. Sicché l'umorismo soffoca la lotta di classe? Sì, in determinati casi esso svolge questo ruolo, e come tale lo usò talvolta la classe dominante. Ma quando si parla di umorismo della classe sottomessa, la questione decisiva è quella della proporzionalità delle forze. Se non si ha la forza di colpire i pilastri stessi su cui si fonda la classe dominante, si scelgono come bersagli i suoi aspetti relativamente secondari. Pur non essendo un'arma micidiale, tuttavia l'umorismo può servire parzialmente a degradare l'avversario e a esaltare parallelamente la propria classe. In tal modo, in alcuni casi l'umorismo può essere proficuamente usato.

Il compagno I. M. Nusinov, membro dell'Accademia Comunista, presume che il senso umoristico sia totalmente estraneo al proletariato. Effettivamente l'umorismo appare là dove non si vogliono prendere le cose sul serio, ma ci si vuole solo divertire. Il riso satirico può essere battagliero: il proletariato, diciamo, non era ancora abbastanza forte per abbattere Alessandro III, ma era abbastanza forte per rappresentarlo sotto le spoglie di un mostro e suscitare così indignazione e desiderio di combattere lo zarismo. Ma se voi dite: « Alessandro III è un buon diavolone, e non dovrebbe far lo zar, ma il cortigiano », usate dell'umorismo nei confronti del male, senza suscitare nessuna seria reazione, nessuna seria mobilitazione. Gli scrittori piccolo-borghesi del tipo di Dickens proprio per questo sono eccezionalmente ricchi di humour. Dickens soffriva moltissimo come rappresentante della classe media schiacciata fra le principali forze della società inglese. In lui stesso ci sono scoppi patetici, sentimentali, ma domina l'umorismo. Egli lo usava per mostrare che chi va per il mondo sorridendo può perdonare e comprendere molte cose, e perciò vive allegramente. Se si dovesse prendere sul serio ogni sciocchezza e ogni vol-

garità, sarebbe impossibile vivere. Non prendete niente sul serio, non dite: « La gente è cattiva », o « stupida », ma « stupidina », « cattivella » e con questa « molle ovatta » potrete vivere bene.
Tutte queste considerazioni hanno spinto il compagno Nusinov a sostenere che l'umorismo non può essere compatibile col proletariato. Il proletariato non ha ancora vinto e può avere solo un riso cattivo. Il proletariato non può ancora permettersi il riso buono, e se noi incontriamo casi di riso buono nell'arte, esso è nel migliore dei casi inutile e generalmente testimonia di una non troppo felice origine di classe dell'artista. Per esempio, una nonna intellettuale.
Secondo me l'idea che l'umorismo non sia proprio del proletariato è sbagliata. Ogni volta che si parla di umorismo, occorre distinguerne la tendenza e l'uso. Per esempio, nella nostra Armata Rossa ci sono molti contadini, appena giunti dalla campagna, che si portan dietro molti pregiudizi, i quali si riflettono anche nel comportamento quotidiano: non sanno marciare, mettiamo, non riescono a instaurare rapporti da compagno con gli altri, conservano resti di provincialismo e individualismo. Possibile che non si possa dirigere l'umorismo verso questi compagni, invece di rovesciar loro addosso una satira pesante? Anzi, l'uso dell'umorismo in questo caso è il più corretto: « Tu sei un buon compagno, ti vogliamo bene, ma hai dei difetti, e questi difetti fanno ridere. Devi liberartene ».

Quindi l'« umorismo » non solo non è estraneo al proletario, ma è necessario quando si vogliono colpire i difetti interni alla struttura socialista, i resti della mentalità borghese, le degenerazioni: allora il metodo dell'autocritica può legarsi al « riso » che non potrà in questi casi non essere « buono ». Contro il nemico di classe invece l'uso dell'umorismo è inadeguato e si deve ricorrere alla satira, a ogni tipo di riso (il « riso cattivo, e il riso attraverso le lacrime, e il riso più o meno solenne, e il riso vittorioso »). Ma occorre manovrare il riso con molta cautela, conoscere bene l'oggetto da deridere, altrimenti si rischia di essere controproducenti e di fornire armi agli avversari; ai paesi capitalistici, per es., che possono usare certe satire troppo rozze anche nei propri confronti a scopo antisovietico (esempio negativo in questo senso è la commedia di Jurij Oleša L'elenco delle benemerenze). *In genere nell'arte sovietica il « riso puro » è pericoloso » e « nella maggioranza dei casi decisamente negativo », per scarso approfondimento delle caratteristiche stesse della satira. La cosa più importante è « la precisione nel prender la mira ».*

Il riso è straordinariamente efficace, quando è strettamente legato al realismo. Realismo non significa affatto « kodakismo », così come realismo — cioè veracità artistica e forza di persuasione — non significa che alla base dell'opera ci sia un'idea giusta. Il talento e l'esperienza artistica permettono di rendere un'opera persuasiva e verace anche quando l'artista mente e presenta come delizioso e affascinante un membro di una classe in decadenza.
Il critico-bolscevico Vorovskij dice che Tolstoj, quando scriveva *Guerra e pace*, non seguiva nessuna tendenza, ma voleva raffigurare la vita così com'è, e perciò l'opera è così riuscita, così bella. Noi sappiamo invece che Tolstoj scrisse *Guerra e pace* con ben precisa tendenziosità, circondò dell'aureola della più totale giustificazione la nobiltà, i proprietari terrieri, passando coscientemente sotto silenzio la servitù della gleba. La sua posizione era questa: gli eletti del mondo sono i nobili, fra i contadini possono far loro da partners solo i saggi devoti alla « volontà di Dio » tipo Platon Karataev. In tal modo Tolstoj ha potuto darci un'opera tendenziosa, che trasmette una falsa ideologia, ma che produce l'impressione della veridicità e dell'obiettività.

Plechanov sosteneva che non si può creare un'opera bella con una ideologia falsa. Non è vero, e l'arte religiosa ce ne fornisce una gran massa di esempi. I nostri artisti, i nostri architetti lavorano sulla base di una ideologia giusta, ma questo non significa che le loro opere siano sempre corrette: il materiale può essere menzognero, se non è illuminato giustamente, se non è colto dialetticamente. Nessuna opera d'arte può darci tutto il mondo: occorre saper « preparare » la realtà, estrarne i tratti che si vogliono sottolineare, per mostrare la sostanza autentica del fenomeno rappresentato. Ogni oggetto, ogni fenomeno, che interessa dal punto di vista dell'ideologia da trasmettere, possiede un'infinita serie di tratti, e la elaborazione artistica di questi tratti può essere indirizzata verso la veridicità, cosicché il lettore capisca che « questa è la vita » e accolga tutte le argomentazioni dell'opera in questione come scaturenti dalla vita stessa, seppure concentrate e puntualizzate. E questa è l'arte realistica. Restando nell'ambito della veridicità, senza mai passare all'iperbole, si può dare un contenuto molto ridicolo. Basta cogliere nell'oggetto gli elementi ridicoli. Anche se *Il mandato* di Erdman ha un oggetto fantastico, è tuttavia uno spettacolo realistico.

Da quanto detto sopra consegue che noi dobbiamo sostenere soltanto questa linea, che, creando cinecommedie o cinesatire, noi dobbiamo riconoscere soltanto il metodo realistico? No, naturalmente. Da una parte il proletariato è interessato a comprendere l'oggetto, l'ambiente nel quale vive, e il suo artista è come il ricercatore di quest'ambiente e deve fornire relazioni convincenti sulla vita, e questo si ottiene con la massima facilità attraverso il metodo realistico, ma d'altra parte il proletariato è soggetto, e questo soggetto non è l'Ivan Ivanovič, l'individuo, ma il soggetto della sua coscienza di classe: esso ama una cosa e ne odia un'altra. L'artista vede l'anomalia, i vizi nascosti nella realtà, li esagera, li fa avanzare in primo piano, mostra la sostanza delle cose rappresentandole in modo inverosimile. Io non condivido il paradosso secondo il quale la verità è sempre inverosimile, ma il fatto è che essere sinceri significa scrivere guidati dal pensiero dialettico di classe, profondamente meditato. Se vi distaccate da questo, voi non sarete sinceri, non sarete realisti, ma al massimo bugiardi pseudo-realisti. Se osserverete questa regola invece, sarete dei grandi portatori di verità, anche se stilizzerete la realtà, anche se ricorrerete al fantastico. Il proletariato ha diritto a tutti i metodi artistici che conducono al suo scopo, nonostante quello che dicono i pedanti.

(Ogni mezzo espressivo è legittimo quindi, per l'arte del proletariato. Tuttavia il riso fine a se stesso — il gag gratuito, la risata evasiva, il trucco — così diffuso nell'arte borghese è dannoso nell'arte comica socialista che deve sempre essere insieme « divertimento » e « atto di educazione ». Ma, a parte questo, « noi non abbiamo nessun diritto di limitare i nostri artisti nella scelta dei procedimenti espressivi ». « Quanto più noi useremo metodi espressivi diversi e quanto più esperimenteremo, tanto meglio sarà »).

La cinematografia borghese è ricorsa con insistenza alla commedia e alla farsa. La gente ama ridere e compra più volentieri una libbra di riso piuttosto che una libbra di emozioni serie.
Le possibilità del cinema nel raggiungere effetti comici sono enormi.
Per far ridere, la vicenda deve essere strutturata sul principio del contrasto, lo sviluppo dell'azione deve condurre a un'impressione di subitaneità inattesa. Il cinema è l'arte che più d'ogni altra vince il tempo e lo

spazio, distruggendo i limiti del reale e del possibile, dell'apparente e del nascosto. Attraverso il montaggio il cinema può andare avanti o indietro di un secolo, passare dall'Europa all'America e così combinare gli elementi più disparati, e il pubblico senza bisogno di ulteriori spiegazioni capirà di cosa si tratta. Si può mostrare come l'uomo agisce e nello stesso tempo, con l'aiuto di un'azione appositamente predisposta, che cosa pensa, si può mostrare in una stessa inquadratura come è stato e come doveva essere un certo avvenimento. Da questo punto di vista il cinema possiede colossali possibilità, in esso è evidente l'intero processo dialettico così come si presenta al pensiero umano e alla creazione artistica. Lo scrittore non ha a disposizione una simile concretezza di mezzi espressivi, il pittore non ha movimento e suono, mentre il cinema può tutto, poiché ha il movimento, il suono, l'immagine. La realtà nelle mani del regista cinematografico è estremamente duttile; egli può fare tutto quello che desidera, rilevare una somiglianza là dove tutti vedono solo una differenza, rilevare una differenza là dove tutti vedono una somiglianza. In particolare egli può con varie trasformazioni portare il comico a limiti estremi. E' una potenza colossale.

La cinematografia borghese in massima parte spreca migliaia di metri di riso stupido per sviluppare i suoi stupidi film, per di più con un tale virtuosismo da sconcertare anche qualcuno di noi. Shylock dice: « se mi fanno il solletico, rido, se mi sgozzano, perdo sangue ». Anche noi possiamo dire: quando ci contaminano col riso, dobbiamo ridere? No, compagni, quello che viene acquistato da loro con entusiasmo, a noi deve sembrare rivoltante, poiché è corruzione, istupidimento. Se al cinema proiettano un film stolido, fatto di trucchi, e il pubblico esce un poco più stupido di quanto è entrato, la borghesia ne trae vantaggio. Noi dobbiamo renderci conto del ruolo deleterio sostenuto da questo riso « puro » e non lasciarci adescare.

Non soltanto della comica o della farsa si servono le cinematografie dell'Europa occidentale e dell'America per servire agli scopi di classe della borghesia. Non è difficile, per esempio, definire a cosa serve la commedia sentimentale di costume. Voi per tutto il tempo ridete bonariamente, ma non seriamente, voi sapete che tutto finirà con un bacio... Gente buffa, pazzerella, ma buona, che suscita in sala simpatia e buonumore, con l'aggiunta di un po' di senso di superiorità. L'umorismo nella commedia occidentale è in genere piuttosto sentimentale (la propria famiglia, il proprio focolare ,la propria moglie ,la propria tazzina di caffé); com'è bello poter ridere di una scenetta familiare, mettiamo: viene a trovarvi un amico, e vi accorgete che ha dimenticato di mettersi i pantaloni! Tutto ciò è carino, delizioso, e distrae dai pensieri tristi e dalle preoccupazioni, così numerosi in questi tempi di crisi e di disoccupazione. La borghesia comprende perfettamente il significato di una simile forma d'arte, e la sostiene con ingenti mezzi. I suoi artisti le forniscono la propria inventiva, il proprio mestiere: in questo genere di cinema ci sono bellissimi film dal punto di vista della regia, dell'interpretazione, della tecnica.

Quando è apparso il cinema sonoro, le commedie sono terribilmente decadute. A dire il vero, mi è capitato di vedere alcune buone commedie teatrali, ma questo può solo testimoniare del fatto che i cineasti occidentali alla ricerca della novità si son dimenticati della potenza del cinema e nelle commedie cinematografiche copiano il teatro, senza usufruire delle magnifiche, favolose possibilità che possedeva il cinema muto.

Una delle forme più indecenti dell'attuale commedia borghese, nel cinema sonoro, è l'operettizzazione. Il film consiste nelle avventure di una o

due-tre coppie di innamorati o di altri immutabili personaggi da operetta. L'azione si svolge in mezzo a orpelli splendenti e scene di cartapesta. Davanti alla macchina da presa si sciorina il solito repertorio operettistico con tutta la sua meschinità, che viene poi diffusa in tutto il mondo. Tutto è fatto molto a buon mercato e in modo « piacevole », e i borghesi pensano di trovarsi di fronte a una « commedia ad alto livello ». In Europa in questo momento non si fanno commedie interessanti. A volte alcuni *outsiders*, o rinnegati, formano piccole società, girano un'opera di un certo valore intellettuale, ma le sale in genere non acquistano questo tipo di produzione, che viene così conosciuta solo da una piccola cerchia di spettatori.

Io non so se si possa chiamare satira qualcuno dei prodotti dell'attuale produzione cinematografica borghese. Charlie Chaplin è un artista originalissimo, si serve molto bene del riso, riempiendolo con un po' di tristezza, ma il suo genere piccolo-borghese molto di rado si alza al livello dell'autentica satira, in genere non va oltre un umorismo di marca dickensiana.

E in Unione Sovietica? Non posso dire che nell'ambito della commedia cinematografica non abbiamo avuto nulla. Ci sono stati alcuni buoni film di noti registi. Ma, per esempio, un film come *La ragazza con la scatola* non può essere considerato una commedia sovietica: un piccolo scherzo, una farsa, diretta a incrementare le sottoscrizioni al prestito nazionale, può essere molto utile, ma questo non fa ancora una commedia. E quasi tutto ciò che riesco a ricordarmi in questo campo è talora intessuto di fine umorismo, recitato da grandi attori, ma in fin dei conti assolutamente insoddisfacente dal punto di vista dell'*umorismo sovietico*. L'autentica grande satira la troviamo piuttosto sparsa in episodi satirici di pellicole d'altro genere, ma una grande opera satirica, pienamente soddisfacente, non riesco a ricordarla. Eppure c'è un'enorme richiesta di simili film. Io penso che a questo proposito sia d'uopo organizzare una discussione, magari più d'una.

Vorrei brevemente soffermarmi sull'interessante tentativo del compagno Medvedkin di creare cortometraggi satirici. E' un fatto molto interessante, che fra l'altro ha fornito l'argomento per questa mia relazione.

Quali sono le principali caratteristiche di questi film? Anzitutto il loro tono pubblicistico, la loro caparbia. Lo scenario ha la struttura di una favola. Il tema è formulato metaforicamente, e questa formulazione metaforica ha un unico preciso scopo: chiarire il senso della favola. E l'autore non nasconde assolutamente il fatto che egli sta realmente spiegando una favola e che la metafora è un'argomentazione per dimostrare la morale della favola, mentre le ulteriori deduzioni scaturiscono naturalmente.

Possiamo accettare un simile metodo? Certamente sì. Majakovskij ci ha insegnato che il più grande poeta può essere amareggiato per la cattiva pavimentazione della via Mjasnickaja e può scrivere su questo dei buoni versi. Ogni fenomeno può essere rappresentato come una favola, poiché esso non è mai isolato, ma costituisce un campione di una intera serie di fenomeni simili. Meglio certamente scegliere i fenomeni più generali, e non quelli troppo individualizzati. Si possono rappresentare le deficienze della nostra esistenza con grande chiarezza, deriderle e condurre lo spettatore a questa conclusione: bisogna lottare contro di esse, bisogna eliminarle! Proprio in questo modo sono strutturati questi piccoli film. Il regista, che è anche lo scenarista, non ha paura della stilizzazione, e usa felicemente un metodo binario: ci dà la caricatura, l'inverosimile, e insieme la verosimiglianza. E i due livelli (la caricatura e la verosimiglianza) sono fusi fra loro, senza ostacolarsi a vicenda. S'intende che questo non

è l'unico tipo possibile di satira. Da quanto ho detto fin qui appare chiaro che la satira può ricorrere a un'infinita quantità di oggetti grandi e piccoli, e a tutti i possibili procedimenti e approcci espressivi. E fra di essi la favola pubblicistica, la « predica in faccia » di questo tipo ha indubbiamente diritto di cittadinanza.

Qual è quindi l'errore delle favole del compagno Medvedkin? Le mancanze a cui ho accennato sopra, sono evidenti anche qui. Quando in uno di questi film * per compiere un arresto si presenta un intero reparto di polizia, una specie di plotone dell'Armata rossa anzi, e vari rappresentanti del potere sovietico, che poi trionfanti vanno in processione portandosi via un porcellino, vi assicuro che non è necessario essere un nostro acerrimo nemico per dire: guarda un po' che razza di gente amministra il potere in URSS! Ancora peggio vanno le cose se si considera la grossolanità nel prendere la mira. Che razza di paese è questo, dove gli stupidi riescono a venir fuori sempre e a nuocere sempre? Ed effettivamente questa commedia ** ha suscitato inquietudine e un gusto della denigrazione che è un ulteriore sintomo di un fenomeno purtroppo ben noto: non tutti i cineasti sono animati da spirito di solidarietà reciproca. Contro il compagno Medvedkin sono state lanciate accuse politiche. In verità il fine di questa commedia è magnifico, i sentimenti sono i più puri e comunisti, ma il bersaglio è grossolano. Prendiamo a esempio l'episodio al Comitato Centrale kolchoziano. E' un po' il sale dell'opera, e se questa scena non è salata, tutta l'opera rischia di diventare insipida. Tuttavia qui si producono scene umoristicamente inaudite. Lo stupido viene biasimato, invece che allontanato dal lavoro, viene eletto rappresentante all'assemblea locale e, a compiere il tutto, vengono chiamati a far parte del Comitato Centrale kolchoziano dei bambini che, durante una seduta, si addormentano. Si può ben dire che tutto ciò lo può scrivere soltanto un controrivoluzionario! E invece il guaio sta tutto proprio nella grossolanità nel prendere la mira. Bisogna sapersi limitare, bisogna sapersi porre un obiettivo preciso. L'indeterminatezza ha rovinato questi film del compagno Medvedkin. A questa mia critica l'autore ha già risposto che essa è ingiusta e che gli operai trovano buoni questi film. Certo, ci sono degli aspetti positivi anche in questi film, e i lavoratori li apprezzano. Quando a un affamato si dà della carne, egli la mangia e inghiotte, anche se questa carne sta imputridendo. Ma questo non significa che bisogna dar da mangiare agli affamati carne putrida. Così è nel cinema. Ci sono pochissimi film che prendon di mira le nostre manchevolezze e i lavoratori sono contenti anche se in questi stessi film ci sono molte manchevolezze. Noi saremmo dei pessimi padroni di casa se facessimo perdere la strada maestra a un così originale artista, e lo cacciassimo in un cantuccio. Saremmo dei selvaggi. Se noi « lavoreremo » così tutti i pionieri per i loro errori, ognuno avrà paura di essere originale, e sarà la fine della creatività e avremo cacciato l'arte in un vicolo cieco. Ma non si può rinunciare a una critica condotta da compagno a compagno per il timore che essa possa spaventare qualcuno e fargli cascar le braccia. Le braccia non devono cadere, invece. Il proletario non dev'essere come una mimosa, abbiamo bisogno di lavoratori solidi.

Sono sicuro che i compagni che lavorano nel campo della satira troveranno il coraggio di continuare questo lavoro, nonostante le sue difficoltà, e noi troveremo la forza per sostenerli in avvenire. La commedia cinema-

* Si tratta del finale di *Un piccolo ceppo.*
** *Stupido d'uno stupido.*

tografica, la satira è un settore infinitamente ricco e fecondo, ma pochissimo coltivato. Esso deve attirare tutta la nostra più severa attenzione.

ALEKSANDR MEDVEDKIN
Non abbandoneremo le posizioni!

Noi tentiamo di far acquisire alla cinematografia sovietica un genere totalmente nuovo: la satira politica.
E' un compito particolarmente difficile, poiché ci tocca agire a tastoni, senza poterci appoggiare a dei qualsiasi modelli cinematografici, stranieri o sovietici.
Gli altri campi dell'arte, più anziani e a noi vicini, la letteratura e il teatro, che sono stati d'aiuto nelle ricerche di nuove vie per il cinema d'arte, possono soccorrere ai nostri esperimenti in misura straordinariamente ridotta. Né la letteratura proletaria, né tanto meno il teatro hanno ancora risolto nel campo della satira tutta una serie di problemi fondamentali.
Richiamo l'attenzione su tutto ciò perché in quest'anno di lavoro l'isolamento da tutto ciò che si fa in letteratura, nel teatro e nel cinema, è stato duro per noi.
I primi cinque film, realizzati dal nostro collettivo in tempi record, permettono di verificare la vitalità e la fondatezza politica della nostra linea di lavoro; tuttavia critici oltremodo frettolosi commettono un grande errore, tentando di fare i conti con noi come se fossimo artisti *conclusi*, che esibiscono un loro sistema cinematografico-spettacolare perfettamente concluso.
Riteniamo che sia presto per parlare del nostro metodo creativo, accettandolo o respingendolo come un sistema di lavoro definitivo. Né noi ci siamo azzardati a imporre con una carica di cavalleria la satira sovietica sugli schermi, risolvendo in un colpo solo tutti i complessissimi problemi ad essa connessi. Tuttavia ci siamo saldamente attestati su ben precise posizioni creatrici, e nessuno riuscirà a farci indietreggiare e a disarmarci.
Cosa costituisce la quintessenza delle nostre ricerche espressive?
Il ruolo tenuto dalla cinematografia sovietica fino ad ora nell'agitazione politica di massa è da noi considerato ributtante e inammissibile. Quando il discorso cade sul piano di finanziamento, sul prestito, sulla qualità della produzione, sul lavoro a cottimo nel kolchoz, insomma, quando si parla dei settori combattivi del piano quinquennale, il nostro grande muto diventa balbuziente, tartaglia, cinguetta qualcosa di inarticolato e inevitabilmente a sproposito.
Perché il cinema sovietico con probanti strumenti espressivi riesca a mobilitare l'attenzione delle masse, diciamo, sulla costruzione di Magnitostroj, deve perdere un intero semestre. Per costruire e inaugurare Magnitostroj il partito e la classe operaia hanno avuto bisogno di un anno in tutto... Il film a soggetto, ingombrante, che appare quasi come l'unico tipo, monopolistico, della distribuzione di massa, non serve quasi ai fini di una massiccia agitazione politica.
Il cosiddetto « *agitpropfilm* », a parte ogni considerazione sulla sua discutibile metodologia e sulla povertà qualitativa, come mezzo d'agitazione, nel più ampio circuito di distribuzione, ricopre un ruolo insignificante. Qual è il risultato? La costruzione dei « giganti », la svolta di milioni di contadini sulla via del socialismo, lo sfondamento del Donbass, la lotta contro l'assenza di responsabilità personale e l'egualitarismo — le decine e centinaia di fatti storici legati al piano quinquennale — vengono serviti dal cinema quasi esclusivamente con gli strumenti della *cronaca*.

Punto di partenza per le nostre ricerche espressive appare quindi la necessità di trovare forzatamente un arsenale di nuove forme per un cinema di agitazione. Le strade di questo cinema passano anzitutto per la linea di una creazione e di un consolidamento di nuove forme di *cortometraggio.* Preparare in pochi giorni un cartellone satirico, una commedia, un cartone animato, una caricatura, un diagramma animato umoristico, un cartellone propagandistico recitato: ecco quello che è necessario cercare, coltivare e migliorare qualitativamente per servire rapidamente e con disponibilità il piano quinquennale. Intanto nel mondo del cinema il cortometraggio è guardato male come un tipo di produzione disprezzabile e vile, lo si guarda dall'alto in basso, la distribuzione lo boicotta, non ci sono stimoli produttivi che lo promuovano.
Maestri qualificati, ormai consumati da anni di « grandi tele », pensano che far cortometraggi equivalga ad abbassare la propria dignità. Noi, senza per questo pronunciarci in via di principio contro le « grandi tele », d'ora innanzi ci batteremo per il cortometraggio politico, duttile, audace, e cercheremo di dimostrare attraverso la pellicola che la grande arte bolscevica non si misura affatto con la quantità dei metri.
In tal modo la decisione di iniziare la nostra esperienza con film in una bobina scaturisce da un'analisi politica della situazione del cinema sovietico. Io ritengo che il nostro gruppo, risolta una serie di problemi metodologici, possa far uscire un film al mese. L'esperienza ha mostrato che una simile decisione non è campata in aria. (La stesura delle sceneggiature dei primi tre film ha richiesto tre giorni ciascuno. Le riprese d'ogni film, 5 giorni. *Del torello bianco* ha richiesto 7 giorni per la sceneggiatura e 10 giorni per le riprese).
Ma cosa significa fare un film in una bobina? Significa trovare leggi strutturali totalmente nuove, totalmente diverse dalle leggi drammatiche del lungometraggio: qui il film ha in tutto cento inquadrature e dura 12-14 minuti. Usufruendo di queste limitate risorse, si deve far conoscere allo spettatore il tema del film, l'ambiente, trovare un intreccio, sviluppare l'azione, elaborare una conclusione.
Questo già impervio compito noi lo complichiamo poi con il tentativo di non realizzare film-barzelletta, ma film problematici, introducendo nell'ambito ristretto di uno spezzone di pellicola grossi problemi, essenziali, ben definiti.
Questo ci costringe a una decisiva elaborazione del materiale, a una rielaborazione della tesi politica fino alle dimensioni del proverbio, dell'aforisma o della favola.
Il regime di stretta economia ci costringe poi a scaricare al massimo l'opera di tutto ciò che è secondario e laterale. Perciò le nostre parole d'ordine operative sono: *non un solo episodio superfluo nello scenario, non una sola inquadratura superflua nelle riprese, non una sola cosa superflua nell'inquadratura.*
Circondato da questo « pesante condizionamento » di tutti gli elementi il film ne ricava una originale risonanza *diretta.*
Così un campicello, una macchina abbandonata o una fune spezzata cessano di essere oggetti reali e appaiono come simboli basilari generalizzati.
Come la caricatura nella grafica, questo tipo di cinema ha tutti i diritti di cittadinanza e, come mezzo di agitazione, può avere una vasta applicazione. Ma come nella caricatura, in questo tipo di film esiste tutta una serie di difetti: lo schematismo, l'enfatizzazione, l'isolamento dall'ambiente reale, ecc.
Occorre dire che a un'attenta analisi sulla base dei principi suesposti nei nostri film sussistono non pochi difetti e lacune.

In particolare, *Stupido d'uno stupido* è in quattro bobine non in una sola, e questo lo ritengo un limite essenziale, poiché un film in quattro bobine, come un lungometraggio, presenta diverse esigenze strutturali rispetto al film in una sola bobina, concentrato al massimo grado.
Il cammino che abbiamo scelto, quello della satira, è il più duro e ingrato. Spesso mi accusano del fatto che le nostre commedie non fanno ridere. Ma noi nel nostro lavoro partiamo dal presupposto che la satira non deve obbligatoriamente suscitare il riso.
Spessissimo la più acuta e cattiva canzonatura, suscitando nello spettatore uno scoppio di risa, lo orienta benevolmente e gli genera un atteggiamento conciliante verso l'oggetto della derisione. Questo non vuol dire che noi fin dai nostri primi passi abbiamo cancellato automaticamente il riso dall'arsenale dei nostri mezzi espressivi. Noi cerchiamo semplicemente di sottometterlo alle regole di un'affilata esposizione pubblicistica, di una concisione di messaggio e di una estrema espressività significante. Suscitar nello spettatore non scoppi di risa, ma un sorriso intelligente e sostanzioso, far vergognare più che far divertire lo spettatore, sollecitando incessantemente in lui una catena di associazioni politiche, che trasmettano le tesi del film nel linguaggio dell'esperienza viva dello spettatore: queste le direttive dei nostri primi film.
Tuttavia devo ammettere che questa linea di condotta esige dei correttivi. La reazione del riso, ottenuta attraverso una collisione ideologica (e non con trucchi di regia o di interpretazione) appare come il punto più alto e più difficilmente accessibile della commedia satirica. Il nostro errore consiste nel fatto che, sottovalutando il significato di un tale riso, non abbiamo sfruttato tutte le possibilità scaturenti da una sua applicazione organizzata.
Non ho la minima possibilità in questa sede di ribattere alla molto variopinta casistica delle argomentazioni portate dai nostri avversari delle più varie provenienze che vorrebbero condannare a morte definitivamente le nostre ricerche.
Devo solo far notare una cosa: abbiamo mostrato una quindicina di volte i nostri film a pubblici operai e mai una volta abbiamo notato un atteggiamento *ostile* o *neutrale*. Gli operai, nonostante le difficoltà connesse alla assimilazione di una forma assolutamente nuova, pur criticando i nostri errori, hanno dato dei nostri film e delle nostre direttive teoriche un giudizio inevitabilmente positivo. Al contrario le critiche degli specialisti, in un modo o nell'altro legati al lavoro cinematografico, si distinguono per confusione massima, smarrimenti e inattesi zig-zag.
Ponendomi il compito di sfruttare in modo nuovo lo schermo come potente mezzo di autocritica bolscevica, non potevo lasciarmi governare dalla parola d'ordine: « Ma sì, venga un po' come viene! ». Il principale obiettivo era infrangere il cerchio tradizionale della produzione cinematografica politicamente spuntata, grigia e inoffensiva, senza efficacia. Per ciò non ho avuto paura di acutizzare fino al limite estremo i problemi dibattuti, ritenendo che se pure nei primi film si potevano riscontrare da questo punto di vista alcuni eccessi, nei successivi si poteva correggerli agevolmente.
La satira sovietica si distingue da ogni altra satira per il fatto che essa appare come un'arma di classe, che mira a edificare il socialismo. I vizi e le magagne contro cui si deve scagliare la satira sovietica non sono legati *organicamente* al nuovo stato dei lavoratori.
Questo significa che la presa in giro di questo o quel difetto deve obiettivamente essere rivolto non a discreditare il nuovo ordine, bensì a rafforzarlo. Di qui derivano anche le teorie di Bljum e di altri sulla *impossibilità* di una satira sovietica. Di qui anche prendono vita le teoriuzze meschinelle sulla necessità di mostrare assieme all'aspetto negativo anche

un contraltare positivo (« Non tutto da noi vá male! »).
La questione degli aspetti *positivi* della satira, che non minano ma *confermano* questo o quell'ordine, è una questione irrisolta ancora sia nel cinema che nel teatro e nella letteratura. Naturalmente questi nostri primi esperimenti non pretendono di risolvere questo problema. Praticamente nei nostri lavori questo problema non si pone neppure. E il più serio limite dei nostri film consiste nella sommarietà e nella schematicità di quell'ambiente *positivo*, nel quale noi cerchiamo e bolliamo l'elemento *negativo*. L'aver trascurato in tal modo la corretta interazione fra soggetto e oggetto crea così quella sensazione di « grossolanità nel prender la mira » di cui parla A. V. Lunačarskij.
Di conseguenza, noi riconosciamo che la nostra produzione metodologica mente è lontana dall'essere perfetta, reca in sé le tracce di problemi di fondo non risolti e perciò abbisogna di una profonda analisi critica. Noi riteniamo tuttavia che l'esperienza di questi primi film già fornisca un abbozzo di soluzione della questione degli aspetti positivi del nostro genere.
Se il pubblico operaio ha reagito bene ai nostri film, questo significa che nel colloquio fra lo schermo e lo spettatore interviene qualcosa che non è fissato sulla pellicola. Questo qualcosa è formato dalla ricca esperienza politica della classe operaia, dal suo attivismo, dalla coscienza della profondità delle vittorie conseguite dagli ordinamenti socialisti nel nostro paese. Ed è del tutto inutile dimostrare a un pubblico operaio che « non tutto da noi va male! ». L'operaio oggi è convinto di questo *più* di quanto non lo siano scenarista e regista. E ciò in certo modo facilita la soluzione del problema degli aspetti positivi e negativi nei nostri film.
Ci spaventano forse gli scongiuri e i lamenti di certi pavidi? No, non ci spaventano, anche se i pettegolezzi d'ogni genere, le chiacchiere di corridoio, gli insistenti sforzi di speculare sui nostri limiti e sulle nostre lacune, di creare intorno a noi un'atmosfera malsana ci impediscono di lavorare.
Nonostante ciò, noi non siamo disposti né a smobilitare, né ad abbandonare le nostre posizioni. Le nostre esperienze ora verranno riprese su una base più ampia nell'ambito di un sistema produttivo totalmente nuovo, quello del *cinetreno.*
Le difficoltà a cui andiamo incontro su questa via non ci spaventano.
Noi sappiamo che commetteremo parecchi errori. Terribile è però solo l'errore elevato a regola. L'errore riconosciuto e corretto a tempo aiuterà a scandagliare le vie autentiche che conducono a un'autentica cinematografia proletaria.

SERGEJ EISENSTEIN
I bolscevichi ridono
(Pensieri sulla commedia sovietica)

Era l'inizio della primavera del 1930.
Parigi.
Non quella Parigi amichevole, con la quale il nostro paese collabora nella politica mondiale e di pace.
Era la Parigi all'indomani dei giorni dell'« affare Kutepov » *. Quando di

* Generale russo emigrato, uno dei capi dei bianchi emigrati a Parigi; scomparve misteriosamente nella primavera del '30, sollevando una clamorosa campagna antisovietica.

ora in ora ci si aspettava un assalto alla nostra rappresentanza plenipotenziaria. Quando di giorno in giorno ci si aspettava la rottura delle relazioni diplomatiche fra i due paesi.
Nell'aria incombeva una minacciosa tensione.
In questa situazione, in questa atmosfera esasperata mi toccò tenere una conferenza alla Sorbona.
Non tanto una conferenza, quanto un discorso introduttivo alla proiezione del film *Il vecchio e il nuovo* (*La linea generale*).
Mezz'ora prima dell'inizio una provocazione poliziesca fece saltare la proiezione del film.
Ma la sala era già piena.
Non si poteva rimandare il discorso.
Non rimaneva che allungare il discorso introduttivo in una vera e propria conferenza. Tuttavia non bastava per una sera intera. E non rimase che sostituire alla proiezione del film, dopo la conferenza, il gioco delle domande-risposte fra conferenziere e pubblico.
Gioco pericoloso e affascinante. Specialmente quando la sala contiene anche chi con l'insinuazione, l'aperto attacco o la formula maligna tenta di mettervi sotto con domande a doppio taglio. Come poi si venne a sapere, la Sorbona era circondata da una morsa di poliziotti. Tutt'intorno c'erano camion carichi di flics. Lo stessa Chiappe * passeggiava nel cortile. Si aspettavano qualche mischia o scaramuccia con la polizia che aveva vietato la proiezione. Al primo chiasso contavano di « prelevare » dalla sala chi di dovere. Giacché la sala era piena di rappresentanti dell'altra parte, su su fino a Cachin **.
Il gioco durò con successo per mezz'ora, un'ora, un'ora e mezzo. Le domande si incrociavano con le risposte. Il pubblico era magnificamente caricato. Ci rimbeccavamo a dovere. Ma bisognava terminare. Si cerca allora febbrilmente una domanda, sulla quale si può con un certo effetto concludere il dibattito.
Finalmente!
Si alza un uomo magrolino, pallido, maligno. In balconata.
« Perché il vostro paese non produce commedie? E' vero che i Soviet hanno ucciso il riso? ».
Silenzio mortale in sala.
Io non sono il tipo che ha la risposta pronta. Specialmente di fronte a un grande pubblico.
Ma quella sera mi balenò un'idea.
Non risposi alla domanda, ma scoppiai... in una risata.
« E rideranno ancora di più in Unione Sovietica, quando racconterò la vostra stupida domanda! ».
Sulla risata generale chiudemmo quella conferenza-incontro.
E attraversammo il cortile della vecchia Sorbona.
Sembrava una fortezza assediata.
Ma lo scandalo non scoppiò.
Mantenendo tutto il dibattito in un'atmosfera, diciamo, di dialogo leggero, avevamo terminato l'incontro con uno scoppio di risa.
E simili scoppi non erano pretesti sufficienti per un intervento della polizia. Non si arresta la gente per una risata...
Il giorno dopo i giornali scrivevano:
« I bolscevichi sono tremendi non col pugnale fra i denti, ma col sorriso sulle labbra ».
Del resto, quel giorno non potei leggere i giornali.

* Il prefetto della polizia di Parigi, noto anche come persecutore dell'*Âge d'or* di Buñuel.
** Marcel Cachin, dirigente del Partito Comunista Francese.

Mi trascinarono fin dal mattino per uffici della polizia e prefetture: ordine di allontanarmi da Parigi, imposizione di lasciare la Francia e così via. Ma non è di questo che voglio parlare in questa sede. Voglio parlare del riso e pormi una domanda: esiste un nostro riso? Il nostro riso esisterà. Ma come sarà il nostro riso?
Che caratteristiche avrà in generale il nostro riso? E in particolare sullo schermo. Molti hanno posto questa domanda. Molti hanno risposto. Semplicemente. Troppo semplicemente. Altri in modo complicato. Troppo complicato.
Qualche anno fa ho lavorato su una sceneggiatura comica *.
Io lavoro molto accademicamente. Sollevando bastioni di concomitante erudizione. Dibattendo con me stesso questioni di programmazione e di principio. Facendo calcoli, compiuti e deduzioni. Mi piace scomporre tutto il materiale nel corso del lavoro. A volte oltrepassandone il corso stesso. Allora esso non si condensa e affonda nei cassetti insieme alle considerazioni di principio. Lo scenario si ferma, e al suo posto si gonfiano pagine manoscritte di un lavoro di teoria cinematografica. Non so che cosa sia più utile. Ma la trasformazione delle questioni di produzione creativa in questioni di analisi scientifica è per ora spesso la mia croce. Spesso, risolvendo questioni di principio, si perde interesse alla loro applicazione! Così m'è accaduto con la commedia. Ciò che ho esaminato e chiarito a questo proposito, passerà in un libro e non sullo schermo.
Forse era scritto che non dovessi fare una commedia sovietica. Ma una cosa è chiara. Io faccio parte di quella tradizione, che non può ridere se non accompagnata con lo schiocco della sferza. Io sono vicino al riso della distruzione.
Questo schiocco distruttore del pamphlet già era risuonato nei saggi di stampo comico disseminati nel *Vecchio e il nuovo*. Questo schiocco risuonava ancora più acerbamente in quella commedia abbozzata.
Ma non è stato tempo sprecato.
In linea di principio ho risolto per me stesso un punto.
Cos'ha di così rilevante Chaplin?
Che cosa lo innalza al di sopra di tutta la poetica comica cinematografica?
La sua profonda liricità.
Il fatto che ogni suo film suscita a un certo punto una lacrima di autentico, caldo sentimento umano.
Chaplin è un tipo strano. Un adulto con il comportamento di un bambino.
Chaplin e le previsioni sulla nostra commedia.
Qual è la via del volgarizzamento a buon mercato, per non dire del meschino plagio?
Cambiare i panni ai personaggi, cambiar nome alla situazione e conservare la sostanza, il contributo originale portato da Chaplin alla cultura dei generi cinematografici.
Per gettar polvere negli occhi alla gente questo si potrebbe anche chiamarlo esperimento.
Ma, naturalmente, non è questa la nostra via.
Con gli sforzi congiunti della logica e dell'ispirazione forse ho trovato l'equivalente che deve comparire nel nostro cinema.
Mi sembra che l'elemento lirico, sentimentale, nel senso migliore di questa parola, non sia quello che caratterizzerà positivamente un nostro genere cinematografico di valore.
Piuttosto qualcos'altro che lo sostituisca.
Se là abbiamo pietà, partecipazione alle sofferenze del fratello minore,

* Allusione al progetto non realizzato di commedia *MMM* (Maksim Maksimovič Maksimov).

lacrime sugli umiliati, gli offesi e i diseredati dal destino, qui dovrà sorgere al loro posto l'emozione sociale: una pietà socialista. E la pietà sociale non è nella compassione, ma nella rigenerazione, dove la scena da comica diviene non lirico-individuale, ma lirico-sociale. E lirico-sociale significa pathos. La lirica della massa nel momento di fondersi in un'unità è inno. E questa svolta del comico non verso la lacrima lirica, ma verso la lacrima del pathos è quello che mi pare di poter indicare come la principale direttiva lungo la quale si dovrà sviluppare l'apporto del nostro cinema nel campo della commedia.

E ancora: in esso non figurerà solo un tipo collettivamente rappresentativo. Come Chaplin. Ma un tipo, che si presenti contemporaneamente come un concetto. Un concetto si siede, un concetto si fà la barba. Un concetto si toglie il cappello e si infila sotto le coperte.

Tutti noi iniziamo la nostra esistenza da sfruttatori. Per nove mesi ci nutre il ventre materno. Per lunghi mesi ci nutre il seno materno.

L'infanzia è un periodo pieno di esigenze da sfruttatori fra le varie tappe del nostro sviluppo biologico.

Se resta nei suoi limiti, essa è una tappa opportuna e affascinante. Ma se supera questi limiti, diventa disgustosa e solo una decorazione per idioti.

I rapporti sociali basati sullo sfruttamento in determinate tappe evolutive hanno portato progresso. La nascita della borghesia è stato un fenomeno progressivo. I rapporti di sfruttamento sono l'infantilismo sociale. E la ripugnanza di questi rapporti si profila immediatamente, non appena l'umanità incomincia ad alzarsi in piedi. Cioè, a dire il vero, contemporaneamente all'inizio della loro instaurazione.

Oggetto del nostro riso sarà proprio questo tratto caratteristico: l'infantilismo sociale, che perdura anche nel secolo della maturazione sociale, della maturazione socialista.

Difficile non ridere quando Chaplin-tappezziere si fà la manicure con le enormi forbici che servono a tagliare la carta da parati. Ma il *gag* di Chaplin è individualisticamente alogico.

Ci sono vari tipi di riso. E i termini « nostro » e « non nostro », nonostante tutta la loro banalità, trovano tuttavia, chiaramente, dei termini ai quali applicarsi.

L'azione può anche essere una sola. Ma c'è un abisso nell'interpretazione. Prendiamo ora un esempio basato non sull'idiotismo, ma sulla lirica, sul sentimento.

Una delle migliori scene dei film comici chapliniani è il finale del *Pellegrino.*

Un forzato evaso, Chaplin, ha rubato la tonaca d'un pastore. E la tonaca si dimostra fatale. Egli cade nelle mani... dei parrocchiani. E' costretto a tenere un sermone. Se la cava egregiamente, mimando la lotta fra Davide e Golia. E' una delle scene più comiche del repertorio chapliniano. Più avanti scompaiono i soldi della parrocchia. L'identità di Chaplin viene scoperta. Ma non è stato lui a rubare i soldi. Al contrario, egli i soldi li ha trovati e li ha resi. La santità della proprietà privata è garantita. Ma Chaplin è un forzato. Deve essere garantita anche la santità della legge. Uno sceriffo a cavallo conduce via la misera figura dell'arrestato lungo una strada polverosa. Ma lo sceriffo si scopre essere un pronipote del poliziotto Javert dei *Miserabili* di Victor Hugo. Convinto dell'estrema nobiltà d'animo dell'ex forzato Jean Valjean, a cui egli ha dato la caccia per metà della sua vita, Javert per la prima volta contravviene al proprio dovere. Si dimette e lascia andare Valjean. Valjean è libero.

Lo sceriffo è un sentimentale. Lo sceriffo vuole lasciare scappare il nobile forzato Chaplin. Ed ecco la genialità di Chaplin. Lo sceriffo lo conduce proprio sulla linea di frontiera messicana. Ma al nobile forzato non

viene neanche in mente di fare un passo a destra e di passare nel libero Messico. Lo sceriffo non riesce assolutamente a suggerirgli l'idea. Chaplin non scappa. E qui c'è una splendida scena: lo sceriffo chiede al forzato... di andare a cogliergli un fiore. Il fiore è dall'altra parte della frontiera, è già in Messico. Chaplin, servizievole, passa la frontiera. Lo sceriffo, sollevato, dà di sprone al cavallo. Ma ecco Chaplin che lo rincorre col fiore in mano.
La cosa sembra risolversi con un calcio nel sedere e con l'inquadratura di Chaplin che si allontana, un piede negli USA, l'altro nel Messico; in mezzo la frontiera. L'opera non ha soluzione...
Noi sappiamo come i bolscevichi lottano.
Noi sappiamo come i bolscevichi lavorano.
Noi sappiamo come i bolscevichi vincono.
Oggi noi vediamo come i bolscevichi ridono.
« Il nostro riso » e « il loro riso » non si dimostrano solo astrazioni. Fra i due concetti c'è l'abisso di una diversa interpretazione sociale.
Come si delinea allora la comicità, il riso che darà al mondo la giovane classe proletaria, che ha preso il potere nell'Ottobre e lo tiene nelle sue salde mani fino alla vittoria definitiva?
Il suo riso sarà forse il riso del puro divertimento e dell'allegro passatempo a stomaco pieno o un mezzo per distrarsi dalle disgrazie quotidiane?
Sarà forse solo la lieve ironia con cui si seguono le disavventure divertenti di qualche tipo ridicolo capitato in una situazione ridicola?
No. Non è questa la tradizione del riso russo.
Essa è illuminata dai nomi immortali di Čechov, Gogol', Saltykov-Ščedrìn.
E il tratto distintivo di questa specie di riso è stato il suo tono inevitabile di denunzia sociale.
Dalla sottile ironizzazione di Čechov all'amarezza del « riso attraverso le lacrime » di Gogol', e, finalmente, alla sibilante sferza del pamphlet e della satira di Ščedrin.
Come sarà dunque il riso che verrà a dare il cambio al riso di Čechov, al riso di Gogol', al riso di Saltykon-Ščedrin?
Seguirà la linea della risata spensierata del comico americano oppure svilupperà la tradizione del riso tormentato degli scrittori russi del XIX secolo?
Tutti noi dovremo presenziare e partecipare attivamente alla creazione di un nuovo tipo di riso che scriverà una nuova pagina nella storia mondiale dell'umorismo e del riso, così come l'esistenza dell'Unione Sovietica ha iscritto una nuova pagina nella storia e nella varietà delle forme sociali.
E' ancora presto per noi per ridere spensieratamente.
La costruzione del socialismo non è ancora terminata.
Non c'è posto per l'astratta frivolezza.
Il riso è solo un'arma.
Il riso non è altro che l'arma leggera, che colpisce altrettanto mortalmente là dove non v'è ragione di inviare i carri armati micidiali della rabbia sociale.
Se nell'atmosfera soffocante della Russia zarista del secolo scorso e nel XX secolo ovunque, ad eccezione della Russia divenuta Unione Sovietica, il pamphlet, la satira, il riso sono stati promotori della protesta, compito del riso da noi resta dare il colpo di grazia al nemico, così come non rimane al fante che annientare tutta la linea delle trincee avversarie, quando l'artiglieria pesante ha aperto la strada alla baionetta.
Mentre là serve da inizio di lotta, da noi il riso del vincitore procede in prossimità della vittoria del nostro paese.
Così mi pare di dover abbozzare il carattere del riso nelle circostanze

degli ultimi scontri col nemico di classe, che attraverso tutte le fessure pensabili e impensabili frena ancora l'avanzata vittoriosa del socialismo.
La personalità comica, il tipo comico, il personaggio comico nella tradizione occidentale non vanno oltre il rappresentante ridicolo del proprio ambiente circostante, senza oltrepassare nel comico lo sciovinismo e il nazionalismo.
Almeno nel cinema, dal quale si cerca con ogni sforzo e con tutti i mezzi a disposizione di scacciare i tratti dell'umorismo di classe militante.
Innalzarsi al di sopra dei limiti del ridicolo puramente animale e dell'umorismo dello schermo biologico è possibile soltanto sollevandosi al livello della comprensione profonda del significato sociale della faccia storta, contro la quale indirizzi il tuo riso.
La comicità della maschera sociale e la forza dello schermo sociale devono costituire e costituiscono la base di quella forma di umorismo militante, che non può non essere il nostro riso.
Così, mi pare, deve essere e sarà il riso nello stadio delle lotte decisive per il socialismo in un solo paese.

SERGEJ EISENSTEIN
I profittatori

Oggi ho visto sullo schermo il nostro riso. Per la seconda volta in quindici giorni non posso non salutare con entusiasmo un altro nostro successo cinematografico *.
Oggi ho visto la commedia *I profittatori* di Medvedkin e, come si suol dire, non posso tacere.
Oggi ho visto come ride il bolscevico.
Si può cominciare una commedia con la dichiarazione: « non c'è Chaplin ».
Ed effettivamente Chaplin nel film non c'è.
Ma si può fare una commedia, senza pensare a Charlot, e il risultato è che nel film Chaplin c'è.
Non lui. Non imprestiti dalla sua opera. Ma Chaplin come indicatore di livello. Chaplin come punto di riferimento specifico. Come riferimento specifico in profondità.
Chaplin « riqualificato ».
Questo ho avvertito oggi, vedendo *I profittatori* di Medvedkin.
Il film non è ancora uscito. Non è ancora terminato del tutto. Non è ancora passato a livello di commissioni giudicatrici. Non è stato ancora approvato. Non è ancora stato sottoposto alla prova del pubblico.
E' facile lodare *Ciapaiev* sull'onda dell'entusiasmo prorompente, suscitato da questo notevole film.
Più difficile è scrivere di quel che ho visto in una oscura saletta privata, seduto fra gli autori nervosissimi e due amici venuti a trovarli.
E nondimeno si deve già parlare di questo film come di un film di spicco.
E del suo autore come di una personalità interessantissima.
E del genere del film come di un genere che ha aperto e rafforzato l'immagine originale e la concezione del tutto particolare che noi abbiamo della commedia cinematografica.
Difficile non ridere di Chmyr'. Ma non si tratta solo di un tipo bislacco. Né si tratta di un idiota. E' l'« idiotismo della vita rurale » (Marx-Engels,

* Eisenstein si riferisce a *Krest'jane* (Contadini), il film di Ermler, al quale aveva dedicato una recensione (« Izvestija », 11-2-1935).

Manifesto del Partito Comunista), nelle forme dalle quali noi siamo usciti e a cui non torneremo più. Quella vita rurale che suona cento volte più « idiota » quand'è circondata dall'era dei kolchoz e delle trebbiatrici.
Difficile non ridere di Charlot.
Ma qui voglio esprimere il mio entusiasmo per come vengono risolti in un simile progetto, in una simile concezione gli apporti di Medvedkin.
Il *gag* di Chaplin è alogico-individualistico.
Il *gag* di Medvedkin è alogico-sociale.
Chaplin se ne va sempre. Chaplin si allontana sempre. Chaplin viene trascinato via dalla forza delle cose. Inevitabilmente. Un piede qui, un piede là. E' un'unità senza cinghia di trasmissione.
La cinghia di trasmissione è nella collettività. E Chmyr' incomincia là dove finisce Chaplin. E' in disparte. E' solo. E' lontano. Ma la cinghia di trasmissione arriva fino a Chmyr'. La moglie. Il capo dell'ufficio politico. Le circostanze. E Chaplin, divenuto Chmyr', lascia quelle lontananze nelle quali si perdeva Chmyr'-Chaplin alla fine di tutti i suoi film.
Ed ecco come. Ed ecco di nuovo un'antitesi.
A Chmyr' viene dato un fucile. Chmyr' fa la guardia al granaio del kolchoz. Un granaio con le gambe. La banda *kulak* affila i denti contro il granaio. Il *kulak* manda una capra nell'orto di Chmyr': Chmyr', dalla collina, getta pietre per scacciare la capra. L'interesse per il bene proprio occupa Chmyr' più dell'interesse per il bene comune. Volta le spalle al granaio. Sotto il granaio sta la banda *kulak;* la banda si solleva. Il granaio prende il largo con le sue gambe. Cioè con le gambe dei *kulak*, popi, servi dei *kulak.* Il granaio cammina. Anzi corre. Chmyr' cerca sempre di cacciare la capra, si volta. Non c'è più il granaio fermo sulle sue gambe. Il granaio corre per i campi con le gambe *kulak.* Chmyr' lo rincorre, e così via, una catena di nuove peripezie.
La casetta che si sposta dalla sua base e si mette in moto non è una gran novità nell'antologia mondiale del *gag.* Il miglior esempio « occidentale » è ancora una volta in Chaplin, nella *Febbre dell'oro.*
La capanna dove ha trovato riparo Chaplin con un altro cercatore d'oro gigantesco è investita da un uragano; proprio nel momento in cui l'amico di Chaplin, preda di allucinazioni, lo vede sotto forma... di pollo (letteralmente) e lo vuole sgozzare. Lungo gioco sulle correnti d'aria che investono i contendenti. Infine la tempesta s'impadronisce della capanna. La capanna vola via e va a posarsi in bilico sull'orlo d'un precipizio. Diventa il ponte di una nave. Vola e dondola, dondola, e così via.
Di nuovo, là il riso e qui il riso. Là lotta e qui lotta. Ma là è lotta di un amico con un amico. Qui è lotta all'interno di se stesso. E lotta del profittatore di ieri con il guardiano della proprietà collettiva d'oggi. Il *gag* di Chaplin è semplice, e deriva dal profondo delle circostanze della società divisa in classi. Come una materializzazione della metafora già di Bruegel: i pesci grossi mangiano i piccoli. E dall'altra parte il *gag* divenuto segno espressivo del modo socialista di considerare la proprietà. I profittatori hanno avuto la meglio. Ma non è la fine. Sopraggiunge una nuova scena. Una scena che fa il paio con quella in cui l'umanità dello sceriffo permette al forzato di rifugiarsi oltre il confine.
In un crescendo d'intensità, l'infamia *kulak* non s'accontenta più di capra o granaio. Ora il *kulak* spinge i cavalli del kolchoz nelle scuderie, per dar loro fuoco e distruggerli. Anche all'izba di Chmyr' appicca il fuoco il *kulak,* affinché Chmyr' non gli impedisca di bruciare le scuderie.
Ed ecco una splendida scena: due incendi, due fuochi. Brucia la casetta di proprietà di Chmyr', e il fuoco divampa nelle scuderie del kolchoz. Medvedkin ottiene un risultato straordinario :il suo Chmyr' corre da un fuoco all'altro — comicamente! E non sa a quale dedicarsi.

Finalmente corre a salvare il bene comune del kolchoz, salva i cavalli e il resto.
La corsa a destra e a sinistra è il conflitto interno. Due fuochi: quello del profitto personale e quello, sacro, del bene del kolchoz intero; e la soluzione è comica, straordinariamente brillante. Conosco solo un'altra scena che possa stare alla pari di questa: in un film di Fatty Arbuckle, che ha circolato anche a Mosca. Fatty qui è l'eroe che sta salvando l'eroina. Ma due cattivi si avvicinano al tugurio dov'è legata l'eroina, da destra e da sinistra. Fatty esce dalla porta. Guarda a destra: un bandito; a sinistra: un bandito! Si guarda nelle mani: ha una doppietta. L'appoggia alle ginocchia e divarica le due canne dello schioppo, una a destra, una a sinistra. Preme il grilletto e partono contemporaneamente due spari, uno a destra, uno a sinistra. I due cattivi cadono a terra morti, uno a destra, uno a sinistra.
Due scene magnifiche. Apparentemente simili. Ma un abisso le divide se si bada al senso e alla sostanza di esse.
Fatty fa ridere. E indubbiamente ci riesce brillantemente. Medveklin non fa solo ridere. Alla prima risata sei come a disagio. Alla seconda provi una straordinaria sensazione di entusiasmo.
Questi son solo elementi staccati, frammenti. Illustrazioni tratte da Medvedkin della mia tesi: che la comparazione dei risultati maturi dell'arte di due diverse classi porta un concreto contributo alla correlativa comparazione... *
Noi non abbiamo soltanto un'opera magnifica.
Abbiamo un autore straordinario.
Abbiamo una personalità autentica, originale, matura.
Abbiamo già notato la prima cosa, una questione di principio.
Nessun trapianto di *gag*. Nessuna usurpazione. Nessun saccheggio nel gran bagaglio del cinema comico americano.
Ma autentica assimilazione e ripensamento.
E la soluzione del problema più importante. Non il *gag* in sé. Non il *gag* per il *gag*. Ma la ricerca di ciò a cui il *gag* può servire di segno.
Quale contenuto ideale e ideologico può venire espresso in chiave comica attraverso un determinato *gag, a prima vista* tradizionale?
Ho lavorato parecchio su questo punto. Ebbene, in tutti i miei depositi teorici non v'è nulla capace di competere con Medvedkin.
A volte si guarda un film senza gioia, e il cuore ti si stringe dentro la cassa toracica. Non è un peccato che non abbia portato fino in fondo il mio lavoro sulla commedia? Oggi sono tranquillo e felice. Di quella gioia che è possibile solo in un paese dove la cupidigia personale può servire solo come oggetto di riso. Sono felice che Medvedkin abbia risolto il problema del nostro umorismo, proprio come se il film l'avessi girato io stesso!
Come sono misere le affermazioni: ci siamo divertiti, ecc.
In conclusione non posso non esprimere il mio entusiasmo di fronte a un'altra scena del film di Medvedkin, degna di Ščedrin. *Ancien régime*.
O voi che applaudite freneticamente la scena dell'attacco psicologico **, potete immaginarvi un equivalente comico di questa scena?
Medvedkin l'ha realizzato.
Chmyr' ha deciso di farla finita con il profitto individuale. Non gli riesce. Resta sempre così, per quanto tu faccia: uno con l'aratro, sette col cucchiaio ***. Ti strappan tutto lo stesso.

* Lacuna nel testo antografo.
** Eisenstein si riferisce alla celebre sequenza dell'attacco dell'armata bianca in *Ciapaiev*.
*** Proverbio russo.

Chmyr' ha deciso di morire. Chmyr' pialla delle tavole. Chmyr' si costruisce una bara.
Tutt'intorno è il panico. Il *kulak*, il pope, le forze dominanti. Chi potranno sfruttare adesso?
Accorre il pope. Cerca di spaventare Chmyr' con le Sacre Scritture. Chmyr' continua a piallare, prova se la bara non gli va stretta. Il poliziotto grida contro Chmyr'. Chmyr' continua a lavorare alla bara. Accorre col pope il metropolita. Visione d'insieme del villaggio. Accorrono gli ussari a cavallo. Vola una carrozza. Senatori, funzionari, ufficiali, sbirri. E ussari, ussari, ussari. Tutti accorrono a volo per impedire al *mužik* di morire. Chmyr' mangia la sua ultima pagnotta e guarda cupamente la bara. Ed ecco da dietro una collina marciano in file serrate. Neri, con i fucili. Marciano con passo ritmico, severo, terribile, le truppe zariste. Per impedire a Chmyr' di morire. Si avvicina il drappello. Nero, automatico come un reparto di guardie di palazzo, più di loro. E qui il magnifico grottesco: i soldati sono in maschera. Tutti hanno la stessa faccia. Orecchiuta, la bocca spalancata. Coi baffettini a virgola. Questa immagine stilizzata del vecchio esercito fa venire la pelle d'oca. E' il punto più straordinario. Qui Medvedkin si innalza al livello dell'autentico grottesco. Qui sotto la grossolanità e l'ottusità del muso di cartone, che si ripete decine di volte, identico, sulle facce dei soldati, appare il volto terribile e agghiacciante del regime. E' Ščedrin.
Non permettono a Chmyr' di morire. Gli permettono di vivere. Gli permettono di compiere l'azione solo a metà. E lo uccidono a metà per il suo tentativo di morire « con le proprie forze ». E concludendo la bobina con i soldati di cartone che con movimenti da automi trascinano all'esecuzione il povero Chmyr', Medvedkin raggiunge, per efficacia espressiva, Goya.

21-ая

КИНО-ПРАВДА ЛЕНИНСКАЯ

21 янв. 1924 г. — К годовщине смерти — 21 янв. 1925 г.

Производство КУЛЬТКИНО

FRANCESCO CASETTI

LETTURA – RILETTURA

I sovietici e la « nouvelle critique » cinematografica

Dato che cominciamo a scrivere, a scrivere in altro modo, dobbiamo rileggere in altro modo.

J. Derrida

1.

La critica cinematografica dovrà un giorno allargare i propri confini, tentare imprese che altrove — ad esempio nel campo della letteratura — già da tempo sono state collaudate. Tra di esse investirebbe certamente un interesse particolare una storia della *fortuna* che, in epoche diverse, determinati film o determinati autori hanno incontrato: in questa sorta di « storia delle letture », si coglierebbero allora degli accostamenti significativi e magari imprevisti, e certi recuperi o certe mode apparirebbero meno casuali di quanto non sembrino a prima vista. Un interesse, anche quando si rifugia dentro le segrete dell'Archivio o negli scaffali del Museo, non è mai ingenuo.

Per intanto, molto più semplicemente, si possono segnare per ciascun film, o per ciascun movimento, l'alternarsi incerto di stagioni morte e di stagioni felici, di abbandoni e di successi. Certo, ci sono i più fortunati: e tra di essi, ad esempio, il cinema sovietico. L'epoca degli Eisenstein, dei Pudovkin, dei Dovženko, non ha infatti mai accusato cali di stima critica: sempre circondata dal rispetto che si deve alle grandi imprese, essa ha continuamente fornito materia per l'esemplificazione dotta o per le discussioni da cineclub, per lo studio filologico o per le retrospettive da cineteca. Ma è stata forse questa stima generale — troppo generale — a creare all'avanguardia sovietica quello che oggi pare più propriamente un impaccio. Lo si può anche capire: a forza di essere chiamata in causa, essa rischia ormai di veder intaccata la sua « esemplarità », la sua capacità di dare dei suggerimenti, in quanto precedente illustre, vuoi a delle imprese in corso di svolgimento, vuoi a dei progetti di cinema da farsi. In una parola, essa vede minacciata la sua possibilità di discriminare. Di questo, forse, non ci si era mai accorti con tanta nettezza: e certi gesti critici di un passato non troppo lontano appaiono allora un poco immotivati, imprecisi. Si pensi soltanto ad un certo recupero dei sovietici compiuto, in Italia, nel pieno del Neorealismo. Recupero a ben guardare, solo in parte motivato: le indubbie convergenze socio-politiche nascosero le divergenze più propriamente cinematografiche. Infatti i punti di contatto esistevano: la comune esigenza di un engagement, la medesima situazione di rottura col passato, l'identica fiducia in una ideologia progressiva; ma come, d'altra parte, era possibile conciliare un cinema che aveva sempre fatto ricorso a dei procedimenti derealizzanti (il montaggio per analogia, la cura per la figurazione, ecc.) con un cinema che credeva di poter essere uno specchio della vita? Eppure si scrisse ad esempio che l'influenza dei sovietici « è stata così forte da costituire l'elemento essenziale, se forse non l'unico, della rinascita e della grande fioritura del cinema italiano nel dopoguerra » (Barbaro).

Ma su questa lettura del cinema sovietico compiuta dai teorici del Neorealismo — vero e proprio capitolo di una storia della *fortuna* — si fermerà più avanti Aldo Grasso. Qui vorrei limitarmi ad annotare alcuni dei

costi di questa lettura: ad esempio la sopravvalutazione di alcuni autori — soprattutto Pudovkin —, il malinteso a proposito di altri — Dziga Vertov, fatto diventare, poi anche con la complicità di Sadoul, precursore del cinema diretto —, il silenzio su altri ancora — Medvedkin —; e soprattutto la riduzione netta della crucialità di una certa riflessione teorica — quella di Eisenstein, alle cui *domande* sul linguaggio cinematografico vennero contrapposti i « come-fare-i-film » dei sovietici mestieranti — e il mancato approfondimento del contesto politico-culturale — l'origine formalista di tanta parte di quell'avanguardia. Certo, le scusanti esistevano: non ultima la necessità, in piena guerra fredda, di una difesa d'ufficio del cinema sovietico da parte della critica di sinistra; ma ciò non toglie che le sue analisi fossero condotte su basi perlomeno incerte.
Oggi, in condizioni profondamente diverse, una critica come quella francese — che pure ha « scoperto » i sovietici solo di recente — tenta una nuova lettura, compie nuove ricerche. Una ottica rinnovata inaugura un ulteriore capitolo della storia della *fortuna* di quel cinema. Sia chiaro, non voglio e non posso opporre qui la Francia all'Italia, una nuova ad una vecchia sinistra, un brano di storia della cultura ad un altro.
Le due situazioni sono così radicalmente diverse da essere troppo difficilmente commensurabili. Se dico Francia è perché da una parte sarà soprattutto la « querelle » sui sovietici svoltasi tra i *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* a fornirci il materiale per iniziare a descrivere questa nuova impresa critica, i principi da cui parte e i risutalti cui è provvisoriamente giunta; dall'altra perché la cultura francese oggi appare profondamente marcata dall'influenza di alcuni autori — basti ricordare tra tutti, Barthes, Althusser e Derrida — che hanno problematizzato proprio ciò che al fondo regge ogni operazione d'analisi, ogni lettura di testi: in una parola, che hanno cercato di rispondere alle due domande, « che cosa è un lettura? », « che cosa è un testo? ».

2.

Debbo accontentarmi solo di qualche osservazione: ma è necessario cercare di capire il punto di partenza. Che cosa significa *leggere* per la « nouvelle critique » cinematografica, quella dei « Cahiers du Cinéma » e di « Cinéthique » per intenderci? Non certo il riflesso passivo di un senso « già dato », il semplice rispecchiamento di un sapere « già là »; il compito della lettura non è di restituire ciò che, nella trasparenza più assoluta o nelle pieghe della metafora, si mostra come il *contenuto* di un film. Di qui il rifiuto di un certo numero di modi di leggere: ad esempio della *parafrasi*, riproduzione rispettosa di tutto ciò che nel discorso preso in esame si pone come palese, cosciente, pienamente manifestato; o del *riassunto*, accurata protezione del significato presente nel testo anche quando, per economia, si deve risparmiare sul significante; o del *commento*, giustificazione di ciò che sta *nel* testo attraverso ciò che sta *fuori* di esso; ecc. No, leggere significa qualcosa d'altro; significa costruire un sapere nuovo, produrre — nel desiderio dell'opera — una nuova conoscenza, cogliere un certo rapporto — che sta al di là dell'intenzione stessa dell'« autore » — tra ciò che egli domina e ciò che non domina negli schemi linguistici cui fa ricorso; mostrare insomma i meccanismi che agiscono all'interno di un testo e che, nel silenzio, lo reggono. In una parola, leggere non vuol dire ascoltare una proposta, ma eseguire un programma. Perché un testo è proprio un programma.
E qui siamo allora venuti alla seconda domanda che anima questa « nouvelle critique ». Che cosa è un testo? Esso è, in primo luogo un fatto di linguaggio; ed in quanto tale esso esiste come risultato di una messa in opera particolare — di una scelta individuale rispetto alla potenzialità

della lingua che, come una matrice, potrebbe dar vita a infinite possibilità di esecuzione —, ed insieme come oggetto sottoposto alla giurisdizione di una particolare analisi — l'analisi linguistica, appunto —. Un testo, insomma, vive nella tensione di due attività differenti e complementari. La prima, quella che si potrebbe dire la *scrittura,* è ciò che la realizza concretamente: lavoro sulla materialità del testo — la particolare *iscrizione* — e insieme sul suo carattere di oggetto simbolico — *pratica significante,* per usare un'espressione della Kristeva —. Essa fa apparire il testo in una serie di rimandi, di ammiccamenti a distanza. Sono rinvii significativi che agiscono su piani diversi: in prima istanza all'interno del testo stesso, nel collegamento più o meno cosciente di ciò che si mostra in luoghi differenti, o negli interstizi creati tra un dire pieno ed un tacere sintomatico; in seconda istanza all'interno di una determinata lingua, tra ciò che viene effettivamente detto nel testo e ciò che avrebbe potuto essere detto; in terza istanza all'interno di quella che si chiama normalmente una società, nella coordinazione tra la produzione del testo e altre pratiche diverse, tra la serie cui appartiene il testo e altre serie differenti: cinema accanto a letteratura, una data opera accanto alla « biografia » del suo autore, la produzione « culturale » accanto a quella « materiale », ecc. E' proprio questo intersecarsi di rimandi che ci riporta, come in un cerchio, alla seconda attività che costituisce il testo in quanto tale: se esso non è mai altro che un frammento all'interno di un insieme più vasto (paradossalmente, un insieme infinito), spetta alla *lettura* riconoscere e ricostruire quel gioco di rapporti, quei sottili equilibri, quegli scambi regolati, che gli possono fissare una precisa identità. Spetta alla lettura, insomma, restituire una scrittura; come spetta alla scrittura programmare una lettura. Per questo, ripeto, mi pare che l'immagine del programma convenga al testo, indicando i legami, non di semplice dipendenza, che uniscono un progetto ad una esecuzione e ad una verifica: nessuno dei tre momenti è dominante, e ciascuno incide e sposta l'altro. Comunque — cosa che a noi interessa più direttamente — una tale concezione della lettura porta il testo ad essere perpetuamente attuale ed insieme a dover essere collocato rigorosamente nel suo ambito storico. Infatti la lettura ,esecuzione e verifica di un programma, agisce su di un terreno marcato da determinati effetti, riconosce una scrittura a partire dai suoi risultati: ogni nuovo film cambia l'intera storia del cinema. Ma questa lettura deve riconoscere anche le determinazioni reali che hanno presieduto all'apparizione di un testo: non soltanto l'intenzione del cosiddetto « autore », ma anche il gioco implicito dei concetti, l'incidenza delle altre serie, ecc. Si era accennato prima all'*identità* di un testo: apparirà chiaro allora come essa non possa essere risolta una volta per tutte, nella trasparenza tranquilla di un significato o nel riconoscimento automatico di un referente. La realtà *del* testo è diversa, e più ricca, della realtà *nel* testo: ed essa può esserci restituita solo nel gioco serrato di una scrittura che si fa lettura e di una lettura che ritorna ad essere scrittura (come non ricordare il Barthes delle ultime pagine di *Critica e verità*?), solo nell'equilibrio instabile di un rispetto filologico e di una aggiunta apparentemente indebita.

Questa nuova concezione della lettura — e quella, complementare, di testo — reggono al fondo l'attenzione critica per il cinema sovietico e motivano l'ottica con cui questa impresa è condotta. Ma altri elementi, più specifici, hanno agito in favore di una scelta rivolta a *questo* cinema e non ad un altro: vediamone i principali. Il primo è certamente dato da una rinnovata attenzione per i problemi di *teoria:* solo che ormai appaiono insufficienti i tradizionali punti di riferimento della critica francese, quelli che partendo grosso modo dall'avanguardia storica dei Delluc e dei Ca-

nudo portano alla riflessione veramente capitale di Bazin o alla sistemazione — ultimo atto di un'epoca ormai esaurita — compiuta da Mitry. Altri campi appaiono maggiormente ricchi di suggestione: soprattutto la linguistica ,autentica scienza-guida degli anni '60. All'impressionismo di ieri si vuole allora sostituire il rigore dell'analisi semiologica; e, naturalmente, all'effusione lirica, ad esempio di un Epstein, si preferiscono i saggi di filosofia e di scienza del linguaggio. Non stupisce dunque, in questo salto cercato e tentato, la riscoperta degli scritti dei formalisti russi, e, più direttamente, la rivalutazione dei testi teorici di Eisenstein e di Dziga Vertov: dell'uno — si deve aggiungere — in Francia non era pubblicato quasi nulla (neppure i saggi, pur discutibili quanto a scelta, di « The Film Form » e « The Film Sense »), dell'altro si conosceva solo ciò che poteva farlo passare per un antecedente del « cinéma-verité ».
Ma quando si parla, per questa « nouvelle critique », di *teoria,* non si può pensare soltanto alla conquista di nuovi strumenti di indagine o all'apertura di un nuovo orizzonte problematico: ciò che qui assume un'importanza capitale è anche la necessità di rifarsi ad una ben precisa *epistemologia.* Il materialismo dialettico, soprattutto nella lezione althusseriana, diventa un costante punto di riferimento. Esso insegna in primo luogo che ogni ricerca deve pensare criticamente il proprio oggetto, e, pensando il proprio oggetto, riflettere su se stessa; altrimenti è condannata in partenza al puro e semplice empirismo. Anche attraverso questa via dunque diventano esemplari le domande che ad esempio un Eisenstein affronta in molti dei suoi saggi, e le risposte che egli rischia diventano antecedenti importanti: si pensi soprattutto alle riflessioni dedicate al rapporto « linguaggio cinematografico/filosofia marxista » e i tentativi di motivare l'uno attraverso l'altra, non soltanto per giustificare un lavoro in pieno svolgimento, ma anche per trovare gli strumenti adatti ad unificare l'impegno del cineasta e quello del militante. Ecco, in secondo luogo ciò di cui progressivamente ci si accorge è che il produrre artistico e, parallelamente, il far ricerca scientifica, non sono degli atti neutrali, ma portanto in sé, inevitabilmente un preciso valore politico: in questo la lezione althusseriana si congiunge con le esperienze del maggio '68.
Il « joli mai » è infatti l'ultimo elemento che concorre ad organizzare una nuova lettura del cinema sovietico. L'impegno politico viene ripensato su basi diverse da quelle fino allora invocate: all'intellettuale « compagno di strada » si sostituisce l'intellettuale militante; e la ricerca, il dibattito, la polemica non possono perdersi più nel mediato e nel secondario ma devono puntare direttamente a ciò che mostra un'appartenenza di sinistra. Anche in questo l'avanguardia russa mostra la propria esemplarità: ricca di esperienze felici e carica di contraddizioni inevitabili, la sua preoccupazione di saldare il cinema alla politica costituisce una vera e propria lezione in avanti sui tempi. I sovietici hanno avuto, dei militanti, la foga e i problemi; e ora sono pronti a dare delle risposte là dove il cinema americano classico — terreno privilegiato della critica francese prima del '68 e dell'affetto dei numerosi cinefili — non ha evidentemente nulla da dire.

3.

Dopo aver cercato di suggerire i motivi specifici — una riflessione critica sui concetti di lettura e di testo — e le ragioni più ampie — la preoccupazione teorica, il guadagno di nuovi strumenti di indagine e l'esigenza politica — che hanno determinato l'apertura di questo nuovo capitolo nella storia della *fortuna* dei sovietici, vorrei vedere brevemente come l'indagine è stata condotta, in quali direzioni è andata, a quali risultati ha portato. Conviene dire subito che non si è trattato di un'indagine lineare:

la rivalutazione dell'avanguardia russa è stata frutto di aggiustamenti successivi ed occasione di continue polemiche. La sua forma è stata quella della « querelle »; e la sua misura, spesso, quella dell'invettiva.
Il punto di partenza è comunque rappresentato dalla pubblicazione iniziata sul n. 209 dei « Cahiers du Cinéma » di una parte — notevole per importanza — degli scritti teorici di Eisenstein.
Era il febbraio 1969; l'impresa finirà nel novembre del '71, dopo aver visto, durante il suo svolgersi, un mutamento di rotta — seguita da un cambio di proprietà della rivista — una polemica accesissima con la sorella-rivale « Cinéthique » ed il ripudio, da parte dei redattori, di una azione di affiancamento del PCF. Ma per intanto vorrei semplicemente ricordare il breve « avant-propos » che accompagnava il primo testo eisensteiniano, vero e proprio rivelatore della nuova problematica di cui si è in parte già detto; vi si poteva leggere, infatti: « Questa pubblicazione, che proseguirà per parecchi mesi, darà luogo, progressivamente a una serie di interrogazioni poste ai testi, e tendenti a situarli nel loro contesto storico (politico, culturale) e ad attualizzarli in una problematica teorica tanto cinematografica che extracinematografica. Questi tentativi di interrogare e di riflettere su questi testi... ». I discorsi di ieri vengono visti con un occhio rivolto al presente. La stessa duplicità di ottica viene ribadita e precisata in un passaggio del celebre editoriale *Cinéma/ideologie/critique* che segna la svolta dei « Cahiers », il ripudio del loro passato baziniano (e cattolico-idealista) e la professione di fede nel marxismo: « ... la sola direzione possibile per la critica ci pare essere, appoggiandosi alla ricerca teorica dei cineasti russi degli anni venti (Eisenstein in primo luogo), di tentare l'elaborazione e l'applicazione di una teorica critica del cinema, un modo specifico di approccio ad oggetti rigorosamente determinati, riferendosi direttamente al metodo del materialismo dialettico ». Era l'ottobre 1969, ed erano già stati pubblicati saggi eisensteiniani quali *Prospettive* (del resto già apparso in Italia due anni prima) e *La non-indifferente natura,* ed un tentativo di « attualizzazione » quale l'articolo collettivo *Montage.* Non è casuale, comunque, che in un momento cruciale come è quello di un cambiamento di rotta, venisse ricordato — per ribadirgli attenzione e fedeltà — Eisenstein: il sovietico appare veramente come l'autore « esemplare ».
Ma è proprio questa esemplarità che viene contestata da « Cinéthique »: sul numero 5 di quello stesso mese, un testo del tel-queliano Marcelin Pleynet dà inizio all'ostilità. In pratica, quali sono le accuse mosse ad Eisenstein e ai « Cahiers »? Al primo si rimprovera di essere stato, malgrado tutto, più formalista che marxista; ai secondi di aver individuato la strada giusta ma di non seguirla in maniera giusta. « Cinéthique » individua già tra le righe il proprio « esempio » in Dziga Vertov — e lo ribadirà nei numeri successivi, d'après il gruppo omonimo di militanti cineasti che Godard ha costituito, e che ha portato alla produzione, tra gli altri, di Pravda, che è vertoviano non solo nell'etichetta. Ma Pleynet, a scanso di equivoci, nota che « non si tratta qui, beninteso, di mettere Vertov contro Eisenstein: per quello che si conoscono (e si conoscono male) i testi di Vertov sembrano assai meno elaborati di quelli di Eisenstein. Si tratta invece di mostrare quanto i testi di Eisenstein si trovino strettamente legati ad un contesto storico preciso e come — sotto pena di denunciare coloro che se ne servono altrimenti — non possano assumere un senso al di fuori di una lettura critica e documentata dei loro rapporti con questo contesto ».
Questo intervento di Pleynet è importante perché apre non soltanto delle furiose polemiche ma anche un orizzonte più preciso. Quanto alle prime non mi trattengo molto: cominciano con una risposta dei « Cahiers » sul

numero di novembre e continuano con una controrisposta di Pleynet sul n. 6 di « Cinéthique » del gennaio-febbraio 1970, vertendo per lo più su questioni marginali e perdendosi in accuse reciproche di scorrettezze e malinteso. Quanto al secondo ,invece, vorrei dire come esso comporti un vero e proprio salto qualitativo nella ricerca: innestandosi su di una rivalutazione in atto dell'Eisenstein teorico, l'intervento di Pleynet chiede di allargare la prospettiva sull'intera realtà, politico-culturale, della Russia post-rivoluzionaria. Si debbono insomma tener presenti certi elementi di solito trascurati, che vanno ad esempio dalla scarsa alfabetizzazione del pubblico agli antagonismi tra gruppi culturali, dalle direttive leniniste alle rivalità tra registi: solo una rigorosa storicizzazione permette una attualizzazione produttiva.

La risposta più completa alle istanze avanzate da Pleynet è costituita, paradossalmente, proprio da un numero speciale dei « Cahiers », il 220/21 del maggio/giugno 1970. Il titolo è sintomatico: *Russie Années Vingt.*

Già l'editoriale d'apertura mostra l'ottica trasformata e corretta con cui vengono osservati i sovietici, segnando l'acquisizione di alcuni punti cruciali per la strategia dell'analisi. In primo luogo viene criticato — e si dovrebbe trattare più propriamente di un'autocritica — chi si limita a « certa mitizzazione frequente ed abusiva della figura di Eisenstein (mito del "genio solitario" che dà credito precisamente alla molteplicità delle pratiche che egli ha esercitato) ». Ma viene anche contestato chi vuole esaurire l'analisi di un'epoca esclusivamente attraverso il cinema: si cadrebbe in un secondo « errore teorico », quello di una *totalizzazione.* « Era dunque necessario esplicitare, in maniera eguale ed indipendente, ciascuna delle serie incontrate, salvo a segnalare ogni qualvolta possibile, i punti di ritaglio comune, le zone di sovrapposizione e, soprattutto, al contrario, i punti di frizione e di divergenza, dando così a questo insieme di testi da subito e intenzionalmente una struttura stellare e centrifuga, la sola suscettibile di rendere conto delle differenze ». Il fascicolo mostra dunque un campo di osservazione allargato, una sorta di polifonia in cui trovano posto tanto le convergenze motivate quanto le divergenze significative. Più registi: accanto a Eisenstein ci sono un omaggio consistente ai testi di Vertov e alcune note su Kulešov; non solo cinema: Mejerchol'd assicura i rapporti col teatro, e Majakovskij, più in generale, quelli con la letteratura; cura anche per le direttive politiche: sono tradotti due brevi ma celebri note di Lenin sulla « cultura proletaria »; attenzione ai diversi gruppi d'avanguardia: ci sono una sezione per i formalisti ed una per i FEKS. Ecco allora chiarita l'intenzione che regge questo « numero speciale » complesso e articolato: « bisognava evitare il duplice tranello delle sintesi abusive, delle unificazioni totalizzanti, dei raggruppamenti affrettati (sotto la copertura della « crescita delle scuole » nella Russia rivoluzionaria o dello « sbocciare » delle avanguardie), e d'inventariare delle serie giustapposte ed indipendenti (per evitare gli amalgami, si cadrebbe nello sbriciolamento); bisognava invece pensare l'articolazione di questa serie, la loro dipendenza e le loro connessioni, tentare di ricostruire la loro propria storicità e i loro punti di incrocio. L'ottobre '17 non ha separato tutto nel medesimo momento, né nella medesima maniera ». Ma a ben guardare i « Cahiers » non fanno altro qui che radicalizzare e confermare l'« avant-propos » con il quale avevano inaugurato la loro attenzione sistematica per Eisenstein e i sovietici: « il nostro lavoro risponde a una doppia preoccupazione: da una parte, in un gesto puramente "archeologico" e non normativo, permettere l'accesso a dei testi spesso citati, alcuni celebri, ma quasi tutti introvabili in francese; ed insieme distinguere in questi testi tutto ciò per cui essi sono spesso già il nostro passato immediato, da tutto ciò in cui essi sono *ancora* il nostro presente ». Insomma si

tratta pur sempre di ricostruire un passato attraverso il presente perché esso, a sua volta, ci illumini su questo presente.
Indicativo di questa doppia preoccupazione di fondo, ed insieme di questa nuova — o rinnovata — modalità di lettura, è tra gli altri il testo di Jean Narboni *Introduction à Poetika Kino*. In esso il redattore dei « Cahiers » analizza la scuola formalista tenendo presente in primo luogo il contesto storico-politico preciso in cui essa operò, e giudicandone i meriti e i limiti in rapporto a questo contesto: se le ricerche sul linguaggio poetico, o, più in generale, sul funzionamento e sulla nozione di testo, gli paiono conquiste assolutamente fondamentali, la percezione non sempre corretta della contraddittoria realtà post-rivoluzionaria e l'adeguazione ,decisamente solo tardiva, alle direttive politiche costituiscono invece dei punti discutibili. Ma Narboni sonda soprattutto la effettiva portata che, in quel contesto culturale, ebbero i concetti teorici-metodologici prodotti dalla scuola formalista: tra gli altri quelli di *forma* e di *funzione*. Tuttavia, egli cerca anche di cogliere il senso ultimo di questi concetti, i loro effetti finali, osservandoli attraverso la lente costituita dai risultati cui oggi è pervenuta la scienza del simbolico nei suoi vari campi: la linguistica, la semiotica, la psicoanalisi, ecc. In una parola la ricerca di Narboni (lo si veda ad esempio nel rapporto — cui egli dedica particolare attenzione — tra scienza della letteratura e scienza dell'ideologia) non tende semplicemente a restituire nella maniera più critica possibile la rete di concetti che ha sostenuto l'azione della scuola formalista, né a scoprire semplicemente cosa c'è in essa di ancora attuale, ma tende piuttosto, in maniera più sottile, a cogliere in quei concetti quel qualcosa che vi veniva suggerito, da lontano e in anticipo, per così dire, e che solo oggi è possibile decifrare fino in fondo. Un qualcosa che è a pieno diritto del nostro tempo.
Ecco allora ad esempio il valore che riveste la nozione di *montaggio* nel cinema difeso dai formalisti. Narboni ricorda le parole Tynianov: « Una delle differenze tra il cinema "vecchio" e quelle "nuovo" consisteva nella maniera di affrontare il montaggio. Mentre nel vecchio cinema esso era un mezzo di coesione, di incollatura e di spiegazione delle situazioni dell'intreccio, un mezzo di per sé impercettibile e dissimulato, nel cinema nuovo esso diventa uno dei punti di appoggio, un punto percettibile, un ritmo percettibile » (parole che si trovano anche nella raccolta curata da Giorgio Kraiski *I formalisti russi nel cinema*); e riprendendo Tynianov, Narboni *oggi* può ben dire: « Ciò di cui si annuncia qui la decostruzione — cinema della cancellatura delle tracce, cinema del continuo, della trasparenza e della compattezza — non è soltanto quel passato già finito che il cinema rivoluzionario designa, ma anche quel falso futuro con il volto del passato che crederà di staccarsi da ciò in cui era già inglobato ».
La nozione di montaggio non ha solo un valore polemico nei confronti del cinema zarista, né indica solo la maniera principale, lo specifico procedimento, con cui il cinema dell'avanguardia sovietica si è costruito, ma diventa anche una discriminante che, attraversando *tutta* la storia del cinema, permette di distinguere due concezioni opposte: un « realismo » colpevole della propria ingenuità ed un « artificiale » che avverte e denuncia le determinazioni nelle quali si iscrive. Ed allora non stupisce che Narboni, in perfetta coerenza e in assoluta chiarezza, possa difendere il proprio interesse per il cinema sovietico concludendo così il proprio testo: « Cinema che non si tratta qui di "recuperare" secondo il movimento ripetitivo e stanco delle mode successive (dopo il montaggio, il "decoupage", poi ritorno al montaggio), ma cinema che si avverte come pratica significante capace di riconoscere la propria materialità, che cessa d'essere suggestionato dall'ideologia del vissuto (la sua presenza effettiva sulla scena storica si troverà ad essere, qualunque cosa si dica, ben altrimenti

efficace), che non appartiene al silenzio prestigioso degli archivi, ma che *agisce* oggi davanti a noi: in un Godard o in uno Straub, in un Kramer o nei fratelli Taviani ».

Mi sono trattenuto su questo numero speciale dei « Cahiers », *Russie Années Vingt*, e sul saggio di Narboni, perché essi mi paiono indicativi di un nuovo modo di leggere i sovietici. Nell'attenta ricostruzione del contesto storico e insieme nella ricostruzione dell'ideologia che sottende ai concetti messi in opera — ideologia che si riflette anche sul « prima » e sul « dopo », e che attraversa l'intera storia del cinema operando delle nette discriminazioni, al di là della apparente permanenza di questo o quello stile — in questa duplice ricostruzione si consuma un altro capitolo della *fortuna* dell'avanguardia russa.

Il proseguimento del dibattito non fa che precisare meglio un quadro che si è già tutto cercato di delineare nelle sue linee essenziali. Al numero speciale del giugno 1970 i « Cahiers » ne fanno seguire un altro, nel gennaio-febbraio 1971. Il fascicolo si apre con una lunga intervista a Marcelin Pleynet che segna da una parte il riavvicinamento al collaboratore di « Tel Quel » — fino a quel momento ospitato dal « Cinéthique » — e cerca dall'altro di fare il punto più completo possibile sulla situazione. *L'entretien* è veramente molto articolato e complesso: esso si occupa dell'intera avanguardia russa durante gli anni '20, tentando un bilancio sia dei suoi meriti che dei suoi limiti. Tra i primi vengono posti la riflessione sulla pratica significante e sul linguaggio cinematografico, il tentativo di operare in sintonia con l'avanguardia politica — e più specificatamente con le direttive leniniste — ecc.; tra i secondi, soprattutto la deficienza nei riferimenti scientifici. Particolare attenzione viene anche rivolta alla situazione politico-sociale di quel periodo post-rivoluzionario e ai rapporti contraddittori e insieme convergenti, tra Eisenstein e Vertov. Il resto del numero è costituito essenzialmente da un corpus di letture (ad esempio dell'*Alexander Nevskij*), da due testi su *Eisenstein e l'inseignement*, e da alcune note intorno al periodo 1930-37. Ma tutto il tono è quello di un bilancio: la polemica si va spegnendo, le succede il conto dei guadagni e delle occasioni mancate. Una certa serie di pericoli sono stati infatti identificati: tra di essi ad esempio, « la manìa archivista ed empirista in ogni momento minacciata di nutrirsi e perdersi nelle connessioni culturali e nelle multiple stratificazioni storiche che il nome di Eisenstein implica e riporta all'attualità », o « la tentazione, meccancista, di conformarsi ad Eisenstein come ad un "modello" (l'esumazione devota) » — come si può leggere nelle prime righe dell'intervista a Pleynet.

Di fronte a questi pericoli, sta un imperativo: una lettura che coglie i rapporti effettivi che il testo esaminato — film o saggio teorico — ha con la situazione storica che lo ha visto apparire e insieme che guardi questo medesimo testo anche attraverso la lente dell'attualità che esso conserva o riveste.

E' all'interno di questa duplice istanza, lo ripeto, e degli acquisti che essa ha permesso, che la *querelle* sui sovietici va giudicata: al di là degli eccessi abbastanza manifesti, e che comunque debbono essere indicati. Quanto a « Cinéthique », ad esempio, non si può non restare perplessi per l'apparizione, sul numero 9-10, non solo di una giustificazione, ma anche di una difesa dello zdanovismo — motivata con lo scrupolo per la fedeltà storica —; o quando i film di agitazione di Vertov quali *Entusiasmo* vengono giudicati « esemplari » non solo in rapporto ad una pratica artistica — di primissimo piano, in tutti i sensi — ma anche in base ad una attualità politica. Quanto ai « Cahiers », non può non destare sospetti il « recupero ad ogni costo » in cui la rivista si impegna sul finire del '71: l'appropriazione di film come *La nuova Babilonia* (di Kozincev e Trauberg

(film comunque rilevante) sa più di « caccia al sovietico » che di indagine scrupolosa.
Del resto, è la medesima cosa anche altrove: *Chris Marker*, ad esempio, « scopre » *La felicità* di Medvedkin e il film diventa subito « esemplare » per il gruppo SLON — una cui parte, a dire la verità, si era già intitolata prima al regista sovietico, suggestionato dal suo « treno di propaganda cinematografica ». Comunque queste annotazioni riguardano più la storia delle singole riviste, interessano più la ricostruzione di rinnovamenti e delle numerose evoluzioni che esse hanno affrontato nel giro di questi due anni — 1969-71 — tanto decisivi per la sorte di molti intellettuali francesi, che una vera e propria storia della *fortuna* dei sovietici.
Restano i guadagni: in primo luogo la pubblicazione di un *corpus* di inediti di Vertov e di Eisenstein, importantissimo materiale per uno studio non ancora esaurito. E poi la chiarificazione di un'epoca complessa e decisiva quale è quella post-rivoluzionaria in Russia: vista nei suoi nodi essenziali, esaminata nelle molteplici e significative relazioni che l'hanno attraversata. E ancora — a livello più direttamente metacritico — la effettiva presa di coscienza che la ricerca non è mai completamente disinteressata o perfettamente neutrale: sarà difficile, ora, scrivere « ingenuamente » di storia del cinema. Ma soprattutto, tra i guadagni, vorrei ancora una volta ricordare l'acquisto e l'impiego di nuovi parametri di lettura: questa nuova ottica che ormai si sta lentamente — e faticosamente — affermando nell'odierno lavoro critico ci indica bene, pur nelle verifiche continue cui è sottoposta e nelle numerose contraddizioni che incontra, il cammino già fatto e quello da percorrere.

ALDO GRASSO
LA CORAZZATA PUDOVKIN

La critica italiana e il cinema sovietico

E per anni, in seguito, forse i bastimenti eviteranno quel luogo; saltandolo, come le pecore sciocche che saltano su un nulla perché una prima volta, quando qualcuno teneva là una bacchetta, la loro guida ha saltato. Ecco la legge dei precedenti, ecco l'utilità delle tradizioni, ecco la storia dell'ostinato sopravvivere di antiche credenze, non mai fondate sulla terra e ora nemmeno librate nell'aria! Ecco l'ortodossia!

Herman Melville, Moby Dick

I. LA PROVA DEL NOVE

Il cinema sovietico vive in Italia una situazione anomala o per lo meno inconsueta. La sua reputazione, indiscussa e considerata ormai luogo canonico, è di fatto inversamente proporzionale alla sua distribuzione e diffusione: tutti hanno visto il *Potëmkin* o *La madre*, ma il resto? All'interno di questa generale stima, poi, non si spiegano tanto facilmente la costituzione e/o la dissoluzione di certe graduatorie di « merito ». E' il caso di Pudovkin che, fino a ieri primo della classe, s'arrabatta oggi in posizioni meno nobili (e senza eccessivi sforzi critici, per la verità: un po' come è successo a Pabst in Germania, a René Clair in Francia o a De Sica qui da noi). Nel frattempo si scoprono nuovi autori (Medvedkin), si leggono con segno opposto altri (il « documentarista » Vertov) oppure ad altri ancora si applicano criteri meno riduttivi (Eisenstein). Insomma una zona che a prima vista appariva come privilegiata e « mitica » comincia a rivelare il prezzo pagato e le perdite subite.
Ragioni per spiegare un tale fenomeno ce ne sono molte: dalla scarsa frequentazione delle Cineteche (scarse pure queste) alla latitanza ormai istituzionale della produzione sovietica dagli schermi italiani, da consuetudini critiche non specificatamente costituite sul cinema, al ritmo incessante delle « novità » che poco spazio concedono ai ripensamenti o alle riletture. Ma la radice profonda risiede ovviamente nell'impatto fra la cinematografia sovietica e la critica italiana, e nel ruolo fondamentale svolto dai sovietici per una definizione delle « teoriche filmiche ».
Queste note sono dichiaratamente limitate, nel senso che non si propongono di rifare la storia organica e minuziosa dei rapporti fra critica italiana e cinema sovietico, ma soltanto di evidenziare *alcune* situazioni storiche e problematizzare *alcune* pratiche critiche, scelte, le une come le altre, per la loro esemplarità e disponibilità ad una sintesi ragionata dell'affaire.
Cominciando a scendere nei dettagli, si può osservare la serie di fatti messi in moto dalla scoperta del cinema sovietico in Italia:
1. Grazie ai sovietici il cinema entra nella « cultura » italiana. Snobbata dagli idealisti, la « settima arte » diventa, ora, oggetto di attenzione da parte degli intellettuali.
2. Sempre grazie ai sovietici, si registra inoltre uno spostamento del dibattito da un'area meramente accademica (il cinema è arte oppure no?) ad una più estensiva, che considera il cinema nelle varie determinazioni: tecnica, economia, politica, ecc.

3. Il cinema sovietico diventa il riferimento teorico più diretto (o presunto tale) del Neorealismo italiano.
4. Il cinema sovietico funziona un po' come prova del nove per la cultura di sinistra nel dopoguerra italiano, specialmente per quel che riguarda:
a) il punto 1: il ruolo di U. Barbaro, la mediazione dei sovietici da lui svolta e il privilegiamento di V. Pudovkin.
b) il punto 2: l'esemplarità « tematica » dei sovietici diventa discriminante per la difesa di certi *contenuti* che l'ideologia borghese tenta di contrastare.
c) il punto 3: l'incondizionata accettazione del « Realismo socialista » nasconde un vuoto teorico e permette certe « contaminazioni ».
5. L'anomalia denunciata all'inizio si iscrive perfettamente nella storia dei rapporti con il cinema sovietico. Una storia che appare singolare sia dal lato dell'*importazione* sia da quello della successiva *fortuna critica*, fatta di uniformità di vedute, di difese oltranzistiche oppure di accuse di propaganda, di rifiuti immotivati, ecc.
Già una sommaria descrizione di questi rapporti si dimostra, di per sé, estremamente significativa.

II. LA STORIA

II, 1 Cauti approcci: dal 1927 al '31

Il 13 novembre del 1927, a dieci anni di distanza dalla Rivoluzione d'Ottobre, Vinicio Paladini ha l'onore di firmare il primo articolo italiano sul cinema sovietico, il pezzo s'intitola « Un allegro stabilimento cinematografico », appare sul n. 19 della rivista romana « Cinematografo » e si occupa della tecnica sovietica di animazione e dei film di marionette.
Quasi un anno dopo, sempre il Paladini dà notizia del film di Pudovkin, *La madre*, inaugurando la prima di una serie di pubblicazioni incentrate in particolare sul documentario sovietico. Ancora nel 1928 la discreta diffusione in Italia di un libro di L. Moussinac, « Le cinéma sovietique » della N.R.F. Il film sovietico da molti indicato come il primo proiettato in Italia, è *Il matrimonio dell'orso* di K. Eggert, del 1926, tratto da una novella di Mérimée; la proiezione ha luogo nella sede del primo cine-club romano, diretto da Massimo Bontempelli.
Siamo nel '30. Pare anche che, insieme con uno sparuto gruppo di film poco conosciuti e non esplicitamente politici, quell'anno venga proiettato *Tempeste sull'Asia*, ma il fatto è posto in dubbio da molti. Così come è controversa la notizia che *La madre* sia stato proiettato quattro anni prima a Capri, in visione privata per Gor'kij. Ammessa la quale, gli amici italiani dello scrittore che vi poterono assistere devono essere stati ben pochi.
Una delle prime recensioni a un film sovietico è di R. Matarazzo (« Il cadavere vivente al Quirinale », in Italia letteraria 1 febbraio 1931): « E' stato rappresentato al cinema Quirinale *Il cadavere vivente*, russo, interpretato nientemeno che da Pudovkin e diretto da Ozep. Le caratteristiche del cinema russo sono ormai risapute: intelligenza anche nei minimi particolari, buon gusto, rapidità di visione, sintesi... Il montaggio dei russi è diventato proverbiale, tanto che ancor oggi verrebbe la voglia di dichiarare che il trucco è un po' vecchio e troppo meccanico... ». L'articolo prosegue elogiando le capacità interpretative di Pudovkin. Tutto giusto, salvo un curioso equivoco: *Il cadavere vivente* non è un film russo. Fu infatti realizzato in Germania quale film tedesco dell'esule Ozep, ex Ocep.

II, 2 L'ambasciatore Potëmkin: dal '32 al '45

L'incontro ufficiale col cinema sovietico avviene a Venezia, durante la prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, dal 6 al 21 agosto 1932. *Verso la vita* di N. Ekk ha un successo rimarchevole; c'è chi sostiene che gli *sciuscià* di De Sica abbiano qui un antecedente significativo. Relativamente meno apprezzato è *La terra* di Dovzenko.
Ma l'avvenimento principale del '32 è la traduzione e pubblicazione del primo autorevole testo teorico sul cinema: *Il soggetto cinematografico* di Pudovkin, con prefazione, traduzione e note di Umberto Barbaro.
Si legge nella prefazione: « Oggi i cinematografici che producono da noi sono quegli stessi che producevano ai tempi di Checchennina e cioè, non solo prima di Pudovkin, ma qualcuno addirittura prima di Griffith; e non si può certo far loro una colpa eccessiva se essi credono, ingenuamente, di non aver nulla da imparare in proposito da nessuno. Così, se i vecchi maestri della cinematografia scambieranno questo libro per una raccolta di vieti luoghi comuni, i giovani innovatori lo tacceranno senz'altro di empirico, e, in quanto tale, lo giudicheranno indegno di qualsiasi considerazione ». Non si riesce molto a capire se le parole di Barbaro abbiano un carattere profetico oppure esorcistico; sta di fatto che l'« aureo libretto », insieme con la pubblicazione di altri scritti del regista sovietico, diventa in breve una sorta di manuale fondamentale per tutti coloro che si interessano di cinema. L'anno successivo Barbaro traduce *La forma cinematografica* di Eisenstein. Lo scritto ha molto meno risonanza di quello di Pudovkin ma dà il via alla traduzione di altri scritti teorici dei sovietici.
Giunge così, nel 1934, la seconda edizione della Mostra Internazionale di Venezia alla quale l'URSS prende parte con una nutrita schiera di film a soggetto e documentari (ci sono Aleksandrov, Dovženko, M. Romm, Vertov e altri). L'accoglienza è ancora ottima al punto che ai film dell'URSS collettivamente, viene assegnata la coppa per la miglior prestazione statale, con una particolare menzione per alcuni di essi.
E' l'ultima apparizione pubblica dei film sovietici, fino al dopoguerra. Al divieto di Mussolini si accompagna la tesi che vorrebbe già terminata la grande stagione del cinema sovietico. Tesi non del tutto campata in aria, ma un po' sospetta: i critici italiani di Potëmkin avevano conosciuto solo l'ambasciatore russo a Roma; presente, appunto, a quel festival.

II, 3 L'attesa: dal '46 ai giorni nostri

Nel dopoguerra, ancora una volta Venezia è il tramite per stabilire contatti con l'URSS. Nella manifestazione del '46 il cinema sovietico riesordisce con *Ciapaiev* ed altri cinque film. Di gran lunga più importante risulta, però, la mostra veneziana dell'anno successivo che vede il ritorno di Pudovkin con *L'ammiraglio Nachimov*, l'esordio di Eisenstein con *La linea generale e Ottobre*, e un numero considerevole di documentari e film per ragazzi. Si dà inizio contemporaneamente a una serie di retrospettive che permettono di conoscere quasi tutte le opere importanti del periodo muto.
Poi di nuovo l'oscurità o quasi. Gli anni cinquanta sono anni di magra per il cinema sovietico in Italia. A parte le matinées organizzate per qualche film dell'ultima produzione, i circuiti normali ignorano le opere di provenienza sovietica.
Una moderata ripresa si registra sul finire di quel decennio: gli esercenti ospitano film come la *Ballata di un soldato* di Cuchraj o *Quando volano*

le cicogne di Kalatozov con un discreto successo di pubblico. Escono poi, tradotti in italiano, due importanti libri, « *Il cinema muto sovietico* » di N. Lebedev e la *Storia del cinema russo e sovietico* di J. Leyda. Il primo, in particolare, con i suoi giudizi di pretto stampo zdanovista, condiziona molto la lettura dei sovietici. Non sono pochi i critici italiani che dovendo esprimere giudizi sulla cinematografia dell'URSS chiedono continuamente L'avallo del Lebedev.
L'accordo culturale stipulato fra Italia e URSS permette oggi nuove forme di interscambio e anche di coproduzione.
Ormai la « Sovexport film » partecipa ai vari MIFED, ma si è sempre in attesa di una distribuzione che non si limiti a sporadiche proposte ma trovi una continuità e una organicità di programmazione.

II, 4 Tre periodi

Il rapporto con il cinema sovietico è sempre stato condizionato da momenti storici particolari che ne hanno, in qualche modo, distorto una corretta fruizione.
Il fascismo. Le possibilità di comunicare con i « bolscevichi » sono pressoché sbarrate e le norme di censura irrigidite; si vive un vero e proprio clima di proibizionismo.
La guerra fredda. Non si tratta della ripetizione di quanto è già avvenuto in epoca fascista ma i rapporti sono avvelenati e inaspriti. Ad impedire il distacco assoluto si impone gran parte della cultura italiana, le forze di sinistra in particolare, che cerca di mantenere vivi i rapporti con la cultura sovietica anche a scapito dell'incompletezza dell'informazione e di inevitabili equivoci.
Il disgelo. La propaganda pro o contro l'URSS sembra essere il metro di giudizio. Come conseguenza si giunge ad affastellare una serie di formule inquinate che circolano tra l'apatia teorica e il velleitarismo critico. Anche il processo di destalinizzazione muove le acque solo in superficie: la revisione sul cinema sovietico, che la critica di sinistra tenta di mettere in moto, si inceppa ai primi colpi.

II, 5 I Marco Polo

La conoscenza del cinema sovietico è avvenuta in modi un po' avventurosi che certamente contribuiscono a rafforzare il carattere di « eccezionalità » di questo rapporto.
L'operatore dell'« Ambrosio Film ». A più riprese, tra il 1909 e il 1913 un giovane operatore torinese, Giovanni Vitrotti, lavora in Russia con numerosi registi e addirittura firma due film come regista allestendo a Tiflis il primo « studio » cinematografico della Georgia. La presenza del tecnico italiano rientra in un contratto stipulato con la ditta Thiemann & Reinhardt che, in cambio di pesonale specializzato, invia in Italia « film russi storici ed esotici ».
Corrado Alvaro, da Berlino. Nel 1929 mentre in Italia appaiono alla spicciolata e di riporto, su riviste letterarie e specializzate, scritti sul cinema sovietico, C. Alvaro, letterato itinerante, invia da Berlino una corrispondenza che diffonde la fama di cui ormai godono all'estero i capolavori sovietici del muto e accenna all'influenza del cinema sovietico su quello tedesco: « Chi ha veduto il *Potëmkin, La fine di San Pietroburgo* e ultimamente *Tempesta sull'Asia*, vi noterà come per la prima volta qui gli elementi descrittivi costituiscono il ritmo di un film, una parte importante

di uno scenario che non lasciando più solo a dominare il protagonista, lo accompagnano con una serie di vedute di album. Ed è qui forse la tendenza migliore e più nuova del cinema mondiale. Alla convenzionalità del film internazionale si sostituisce un bisogno di documentazione, di colore locale, che mi fa pensare ad alcuni rapporti che hanno queste cose con la letteratura: la ricerca di espressioni autentiche nazionali come le più adatte a divenire universali ».
Luciano De Feo, dalla Russia. Il festival di Venezia nasce essenzialmente per aiutare albergatori e commercianti della città a superare gli ultimi effetti della crisi del '29-'30. Il mecenate conte Volpi di Misurata trova la soluzione per prolungare e ravvivare la stagione turistica piuttosto languente, rivolgendosi a Luciano De Feo, allora direttore a Roma dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa. Questi « era tornato da poco dalla Russia, dove si era recato in veste ufficiale come funzionario della Società delle Nazioni. In Russia aveva potuto finalmente vedere tutti i film del periodo epico del cinema sovietico ed era tornato in Italia infiammato dell'arte e diffidente del commercio dei film ». Suggerisce, di conseguenza, l'istituzione di una Mostra internazionale, di cui vuole anche essere il primo organizzatore: il cinema sovietico approda così alla laguna. Insomma, tra economia e arte, Venezia rinnova il mito di Marco Polo.
Umberto Barbaro, dall'Italia. Barbaro è il grande « importatore » del cinema sovietico. A lui si devono un'attività promozionale e un'opera di sistematizzazione critica forse uniche. Se dal punto di vista teorico egli può essere discutibile, tuttavia non gli si può negare di aver, grazie alla divulgazione delle opere e dei film sovietici, sprovincializzato la cultura cinematografica italiana. Il suo contributo dato al neorealismo, con l'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia, resta fondamentale.

II, 6 La geografia

Anche una topografia dei luoghi che hanno ospitato il cinema sovietico in Italia rivela un carattere diversificante rispetto alla norma: anomalo per l'appunto.
La villa. Se è vera la notizia dell'anteprima della *Madre* organizzata a Capri per Gor'kij, direi che, come esordio, non poteva essere più promettente.
Il cine-club. Sicura invece è la proiezione di film sovietici nel circolo di Bontempelli. Manifestazione questa che ha tutti i caratteri dell'iniziazione e della diffusione circoscritta.
La terrazza, il cortile e altro. L'incontro ufficiale avviene sulla terrazza dell'Hotel Excelsior al Lido, fra architetture moresco-faraoniche. Negli anni successivi si rinnova nella favolosa cornice del cortile del Palazzo Ducale finché si cristallizza nella funzionale sala centrale del Palazzo del Cinema e nelle un po' meno funzionali salette di disimpegno.
Il porto-franco. Al Centro Sperimentale di Cinematografia grazie al palliativo dell'insegnamento e della sperimentazione, una pattuglia di giovani allievi cineasti, che fa gruppo intorno a Barbaro e a Chiarini, può impostare i propri studi e le proprie riceche sui testi teorici di Pudovkin e di Eisenstein, proiettando e riproiettando « nella loro scuola le uniche copie esistenti della *Corazzata Potëmkin* e della *Fine di San Pietroburgo* ». Siamo nel '35.
La libreria. « Per molti di noi in Italia, il primo incontro con il cinema sovietico avvenne in libreria. Conoscemmo registi quali Pudovkin, Eisen-

stein e Dovženko attraverso la lettura di alcuni loro scritti prima ancora che sul piano pratico, concreto dei veri testi: i film. » La frase di Aristarco caratterizza in sintesi una peculiarità del rapporto in esame e mette in luce il ruolo fondamentale svolto dalla libreria: non solo perché dei sovietici è stato pubblicato molto — libri, riviste, monografie, ecc. — ma anche perché da quel momento tutto ciò che riguarda linguaggio cinematografico, teoria, tecnica, arte e mestiere di regista coincide puntualmente con un riferimento alle opere dei sovietici. I quali, per un destino più o meno segnato, sembrano destinati alla rivista specializzata più che ai quotidiani, alla « storia » più che alla cronaca.

Il circuito alternativo. Il cinema sovietico è sempre stato il cavallo di battaglia — ai tempi della guerra fredda in modo produttivo, ora magari con qualche debolezza celebrativa — di associazioni culturali, organizzazioni politiche di sinistra, circoli del cinema, case della cultura ecc. che hanno consentito di mantenere vivi i legami con quella cinematografica attraverso l'organizzazione di cicli di proiezioni, di conferenze, di dibattiti, di incontri, di matinées, di « settimane del cinema sovietico ». Se da una parte bisogna riconoscere l'attenzione particolare e la cura riservata a questi film, dall'altra non si può fare a meno di notare il carattere mitico che i medesimi film hanno finito con l'assumere: una roccaforte ormai inespugnabile e perciò *irrileggibile.* Onorata sì, ma sterile.

II, 7 Vizio di forma

Anche le modalità tramite le quali si stabilisce il rapporto col cinema sovietico presentano caratteristiche condizionanti, soprattutto per occasioni extracinematografiche o per le differenti intenzionalità fatte convergere su di esse.

La censura. Con il cinema sovietico la censura fascista ha mostrato di esercitare e di perfezionare la propria attività censoria per future glorie. Il *Potëmkin* viene ridotto a 15 minuti di proiezione.

La semiclandestinità. Per un lungo periodo le proiezioni di film sovietici si effettuano nell'ambito di una sorta di carboneria intellettuale, più scrittori che cineasti, talmente ristretta che, oggi, alcune proiezioni (ad es. *Tempestë sull'Asia*) sono registrate da un solo spettatore e poste in dubbio da molti.

L'artisticità. La mostra di Venezia, quando sorge, s'arrischia anche ad essere « illuminata » verso quelle poche persone cui si rivolge. In questo calcolo ponderato ottiene molto dal cinema sovietico (qualità, prestigio e coscienza tranquilla) ma in cambio restituisce poco. Da allora i film dell'URSS assumono una patente di artisticità e di prodotto riservato agli addetti ai lavori che, insieme con altri motivi, preclude loro una normale distribuzione.

La lezione. Le ascendenze sovietiche di *1860* sono ammesse esplicitamente dallo stesso Blasetti: « Se può interessare una dichiarazione personale, aggiungerò che io apprezzai molto, in varia misura le opere russe più celebri di quel periodo e sopra ogni altra la meno celebrata: *Il cammino verso la vita* di N. Ekk... Charlie Chaplin a parte, quel film appartiene al numero dei quattro che, me nolente o volente, hanno influito e influiscono sul mio lavoro più impegnativo: *La tragedia della miniera* di Pabst, *All'ovest niente di nuovo* di Milestone, *La grande illusione* di Renoir ».

C'è chi, poi, nota i segni dell'influenza anche in *Acciaio,* sceneggiatura

di Emilio Cecchi, e in *Fari nella nebbia* e *Caccia tragica*, alla realizzazione dei quali partecipa anche C. Alvaro.

L'imitazione. Come Goebbels in Germania chiede un *Potëmkin* nazista, così nell'Italia fascista si cerca l'Eisenstein nostrano, « I fascisti pensarono — scrive Barbaro — che il film fosse l'arma più forte e pensarono che i sovietici potessero insegnar loro ad adoperarla. E tentarono di imitare i modi esteriori di quei film, imitandone in qualche film di propaganda (basti citare per tutti *Camicia nera*) l'esteriori maniere. Cercarono di tradurre in regolette quella grande lezione. E allora, come molti ricordano: il cattivo si dovrà fotografare dal basso, in modo che la deformazione che ne risulta gli dia un aspetto di ancor più disumana e atroce cattiveria; e la vittima si fotograferà dall'alto perché appaia ancora più meschina e come schiacciata dalla protervia che l'opprime. E magari anche, il cattivo entrerà nel fotogramma da sinistra e il buono da destra ». In almeno un caso si arriva a utilizzare come pezzi di repertorio alcuni brani di film sovietici (*Ragazzi allegri* di Aleksandrov) per un film di C.L. Bragaglia: *Animali pazzi* del 1938, con Totò.

La sperimentazione. Dove il cinema sovietico ha possibilità di essere visto e studiato in maniera produttiva è al C.S.C. di Roma. Ma l'esperienza è così limitata nel numero e così impossibilitata ad agire che per diventare sostanziale si dovranno attendere gli anni del dopoguerra.

La paleontologia. Gli anni immediatamente successivi alla Liberazione sono anni di recupero nei confronti del cinema sovietico. « Da un solo osso della tibia o del femore, gli scienziati sono stati spesso capaci di ricostruire l'intero scheletro gigantesco di un animale preistorico non solo, ma anche di descrivere attendibilmente il comportamento, gli usi, la vita... Non si vede perché, con tanta maggior chiarezza, nonostante tutto, di elementi, la critica cinematografica italiana si sia mostrata, con rare eccezioni, inetta a compiere un processo simile nei confronti del film sovietico. » Ma le parole di Barbaro sono sostenute più da un entusiasmo rivendicativo che da una scientificità di metodo. Così pur di poter organizzare un incontro sul cinema sovietico si arriva spesso a far di tutta l'erba un fascio.

La propaganda. Fascismo prima, guerra fredda poi fanno scadere di molto il tono delle discussioni e delle valutazioni critiche. M. Gromo scrive su « La Stampa »: « Con un *Lenin* di Vertov ci hanno mostrato quanto mediocre sia la produzione ispirata alla propaganda per la propaganda ». Prima di discutere serenamente su quella cinematografia Barbaro e la critica di sinistra in genere devono dunque combattere altre battaglie: « Né potrà davvero negarsi da alcuno la lotta vergognosa che, nell'ambito dell'anticomunismo, si conduce, senza tregua dal fascismo ad oggi, anche contro il film sovietico, rifiutando permessi di importazione e visti di censura e aizzando tutta una canea di pennivendoli alla sfrontata canizza della popolazione iniqua di notizie calunniosamente menzognere e distorte e a goffe sentenze capitali ».

L'equivoco. Quello di accomunare i nomi di Vertov e di Zavattini è soltanto uno degli equivoci più clamorosi a cui si va incontro quando si esamina una cinematografia non per quello che è ma per quello che si vuole essa sia.

L'attrazione. Per dare un autorevole riferimento teorico al sorgente neorealismo italiano, l'operazione più opportuna pare quella di esaltare gli autori sovietici che si dimostrano più « realisticamente » socialisti: dal capostipite Pudovkin ai figli fedeli — Gerasimov, Ciaureli, Pyiev, Rošal ecc. — negando in questa « attrazione » tutti gli scarti possibili, le differenze, i conflitti, le altre vie tentate. I cineasti che prestano un'attenzione

particolare al segno filmico vengono accusati di vieto formalismo e di fumosità teoriche, quelli che non sono « apertamente » impegnati, non vengono presi in considerazione.

L'analogia. L'identificazione con il cinema sovietico trova sollecite motivazioni: la Resistenza come la Rivoluzione, il fascismo come lo zar, il Neorealismo come il Realismo Socialista. Con la sola differenza che in URSS il realismo socialista viene dopo un periodo di splendida fioritura artistica e diventa un momento riduttivo attraverso il quale il Partito tenta di riconquistare la sua funzione dominante e di porre di nuovo in rilievo la necessità di un'ortodossia ideologica. In Italia invece il richiamo ad una concezione realistica equivale, sia pure spontaneisticamente, al desiderio di un linguaggio che rompa con i codici tradizionali e che, insieme, diventi umile supporto a istanze che in quel momento sembrano trascenderlo.

Il giuramento. Nel giugno 1956 sul numero 84 di « Cinema Nuovo », rivista ufficiosa della sinistra, prende le mosse un dibattito nelle cui intenzioni c'è la voglia di farla finita con l'elogio incondizionato dei film sovietici. La caduta di Stalin e la stessa sconfessione della critica sovietica danno il coraggio a R. Renzi di uscire con uno stimolante articolo dal titolo *Sciolti dal "Giuramento".* Il film di Čiaureli, appunto, dev'esse rifiutato come prodotto tipico di un'arte cortigiana, di regime e vuoto piedistallo del culto della personalità. L'invito che proviene da Renzi è quello di giudicare fuori da rigidi schemi ideologici, di esercitare un'attività critica libera da difese di ufficio. (Con quale criterio, altrimenti, si potevano sostenere film come *La caduta di Berlino* o *I cosacchi del Kuban*?) La scrollata di Renzi mobilita buona parte della critica, la quale, però, non si sbilancia troppo in radicali « mea culpa ». L'intervento più aperto è di P. Gobetti (*Confessioni di un critico comunista*, nel dicembre del '56) che riconosce non solo gli errori commessi — « in parte in buona fede, in parte per pigrizia e debolezza » — ma getta uno sguardo critico anche sui prodotti del Neorealismo italiano. Per il resto, non si va al di là di ammissioni dettate più dal buon senso che da una sostanziale volontà di cambiar rotta. Insomma, sempre dietro alla « Corazzata Pudovkin ».

La congiura. Lo scarso numero delle proiezioni dei film sovietici nelle sale del circuito normale ha dato origine all'ipotesi di una congiura tramata da esercenti e distributori a danno delle opere di provenienza sovietica. Ma più che alla matrice ideologica il circuito normale sta attento al valore di scambio di un film. Un motivo in più dunque, per ricostruire i motivi dell'anomalia denunciata.

III. LA CULTURA

III, 1 B. Croce è andato al cinema!

Al suo apparire in Italia, il cinema non solleva entusiasmi fra gli intellettuali, i quali lo considerano schizzinosamente come un fenomeno da « baraccone » o come un divertimento volgare. In sostanza, a parte pochi « illuminati », gli negano il diritto di essere *arte*, e quindi di essere preso in considerazione, a causa di un connaturato meccanismo e di una implacabile *oggettività* dell'obbiettivo, a scapito, naturalmente, della *soggettività creatrice.*

Mentre si attende il placet di Croce (che solo nel '48 sentenzierà: « Se un film si sente e si giudica bello ha il suo pieno diritto e non c'è altro

da dire ») i maestri dell'estetica, gli accademici, i cultori dell'idealismo, snobbano il cinema e gli dimostrano un'alterigia culturale più vicina all'oscurantismo che al disinteresse o alla diffidenza.
I primi tentativi di un approccio critico si fanno strada fra numeri speciali, dedicati al cinema, di pubblicazioni letterarie e la fondazione di riviste propriamente cinematografiche (« Cinematografo », « Bianco e Nero », « Cinema »). E' su questo terreno che L. Chiarini e U. Barbaro tentano una via autonoma per risolvere quei problemi che l'idealismo lascia in sospeso, come il rapporto fra tecnica e artisticità in un'opera, fino a scoprire nelle teorie di Pudovkin e di Eisenstein, la più valida alternativa critico-metodologica dell'estetica crociana.

III, 2 Viaggio in Italia, di Ždanov

L'interesse che la cultura di sinistra dedica al cinema è ben diverso da quello degli idealisti. Non soltanto per la suggestione di un « filo rosso » che la unisce alla cinematografia sovietica, ma per la coscienza della problematica in cui ogni film si iscrive. Un rapido disegno del clima teorico in cui, concretamente, si sviluppa la mediazione del cinema sovietico risulta fondamentale per la comprensione del tipo di lettura promosso e per verificare il conto dei privilegiamenti, delle riduzioni o degli occultamenti operati. Se durante il fascismo la critica ufficiale agisce in situazione d'emergenza e con risultati spesso sorprendenti, negli anni del dopoguerra, dominati dalla scoperta critica del neorealismo in tutte le arti, rischia di fossilizzare uno stile, incoraggiandolo e giustificandolo solo attraverso ragioni di contenuto. E' in questo senso che viene condotta una lotta contro l'irrazionalismo, il decadentismo e le avanguardie in genere, le quali vengono rifiutate sia in nome dei valori progressivi della tradizione nazionale sia per il tentativo d'imporre una ferrea quanto teoricamente povera, disciplina degli indirizzi culturali degli intellettuali di partito. Ed è sempre in questa direzione che viene utilizzato l'apporto critico di Lukács, viene letto restrittivamente Gramsci (la nozione di nazional popolare concepita come difesa della tradizione culturale italiana) ed infine viene accolta la poetica del Realismo Socialista, con riferimento dogmatico alle posizioni di Zdanov. Atteggiamento questo che tradisce un vuoto d'analisi e che conduce ad una povertà problematica, a formule generiche, a slogans morali e civili più che a veri e propri progetti di estetica materialistica.
Insomma quello che è stato definito « il marxismo della ricostruzione », si presenta, per obiettive situazioni storiche, per scelte tattiche e per i limiti soggettivi di uomini di cultura di sinistra che hanno preferito o dovuto preferire facili sintesi e rapidi aggiornamenti, al posto di una radicale revisione del proprio passato culturale, si presenta, dicevo, in modo difensivo, per nulla spregiudicato ed eversivo ma conciliante con il provincialismo nostrano, perdendo dal punto di vista teorico la sua carica rivoluzionaria per essere ridotto ad una forma di « storicismo » e di « razionalismo » critico, ampliamento e completamento dello storicismo crociano. Anzi, giocando molto su quest'equivoco del rovesciamento del crocianesimo in marxismo.
La polemica del PCI con il « Politecnico », che tenta in vari modi una azione di sprovincializzazione e di apertura alle correnti più avanzate, è sintomatica del clima culturale e della difesa ideologica della cultura « ufficiale » di sinistra. Il confronto con il « Politecnico » mi suggerisce poi una considerazione più specifica. Il cinema sovietico ben presto viene ad assumere lo stesso ruolo che durante il fascismo ricopriva il mito

letterario dell'America, che allora era vissuta come incarnazione di un pensiero storicamente progressivo e perché « aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci » (Pavese). Ma se l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan e *gli* altri poteva fondarsi su allegorie utopiche o sulla genericità di un'ideologia progressista, quello con il cinema sovietico non può accontentarsi dei medesimi clichés d'importazione, della stessa genericità teorica. Non solo: questa piattaforma « al di sopra dell'ideologia » e di « ampie alleanze » non riesce a contrastare lo sviluppo di alcune caratteristiche in senso settario, tese a recuperare il modello del Realismo Socialista come il progetto più pertinente al rinnovamento della cultura italiana in senso democratico ed antifascista. Ed è partendo da questi giudizi di prospettiva che si discrimina fra i registi sovietici, esaltando quelli che fanno del realismo il loro *mot d'ordre* ed ignorando, o quasi, quelli che come Vertov rifiutano un metodo di ricerca mimetico e approssimativo e conducono un'indagine espressivo-formale in senso dialettico e meno istituzionale.

IV. LA TEORIA

« Per sintetizzare il senso di questa influenza si deve dire, anzitutto, che è stata la teoria del film elaborata dai cineasti sovietici quella che ha determinato il nascere ed ha orientato l'indirizzo della cultura cinematografica italiana. Influenza dunque prima teorica che pratica, e ovviamente, perché, al tempo del fascismo, una produzione di film realisti era impossibile e addirittura impensabile ». La scelta di Barbaro come esemplificazione di una elaborazione teorica non è casuale: la sua importanza infatti è, per lo meno, duplice: per primo denuncia con il suo lavoro l'isolamento della teoria del film dalla storia della cultura e ancora per primo elabora una alternativa critica e metodologica della filosofia dello spirito attraverso la mediazione teorica dei sovietici e di Pudovkin in particolare.
Con opera incessante di divulgazione e di sistematizzazione critica tenta di ampliare i confini della cultura cinematografica italiana anche se spesso è costretto a dibattersi nell'area dell'engagement, della polemica o della apologetica piuttosto che in quella della teoria e della scientificità.
Ma il discorso su Barbaro inevitabilmente si incrocia con quello sulla *ideologia del realismo.* Non è qui il caso di affrontare le complesse vicende della cultura italiana dopo il '45: sarà sufficiente, in termini approssimativi, chiarire i presupposti su cui si costruisce la nozione di « realismo ».
Barbaro, come altri, parte da un equivoco teorico favorito da un *marxismo generico* e da premesse idealistiche. Vale a dire: più che da una problematizzazione critica, da una definizione metodologica e da una collocazione storiografica la nozione di realismo si costituisce come accumulo « totalizzante » di esperienze diverse, genericamente accomunate dalla solidarietà verso una realtà « progressiva », da istanze etiche, da una milizia ideologico-politica. Così mentre il realismo si dibatte continuamente tra un'identificazione del rapporto con la realtà di tipo inventivo oppure di tipo mimetico (scadendo infine verso quest'ultima soluzione), a livello di costituzione teorica si tenta invano di conciliare Ždanov con Gramsci, Lukács con De Sanctis, il verismo nazionale con il realismo socialista. Il realismo diventa quindi un qualcosa che si situa a metà strada tra la testimonianza civile e il metodo di ricerca, tra la giustificazione etico-politica e l'indagine espressivo-formale. La mancanza di una

teoria in atto finisce col concedere troppa fiducia a una rappresentazione della realtà *immediata*, a un contatto *diretto* con i contenuti a scapito di un progetto conoscitivo-linguistico. Ed è proprio un'improvvisazione teorica che conduce a un cinema che, volendo costituirsi a partire da avvenimenti, situazioni di ordine politico e sociale, in stretti termini di « concretezza » o « verisimiglianza » non vuole mai mettersi in questione in quanto cinema, in quanto sistema di rappresentazione ideologica.
Il sogno di una nuova cultura che esce dalla Resistenza e che al momento, ma solo in quel momento in cui politica e stile sembrano identificarsi, può anche non preoccuparsi eccessivamente di precise teorizzazioni, non riesce, però, in seguito a decollare dall'improvvisazione e dall'equivoco e si consuma nei temi dell'engagement, nella testimonianza « democratica » che le organizzazioni di sinistra sembrano garantirgli. Non sono casuali allora né gli abbagli presi (unire l'Avanguardia con il Realismo Socialista, Rossellini con De Sica, ecc.) né che la tesi o le affermazioni del realismo si siano dissolti, lasciando solo interrogativi inquietanti o strascichi infelici (è il caso oggi del « cinema civile »).
Il rapporto Barbaro-Pudovkin è molto significativo al proposito. Se in un primo tempo Pudovkin offre a Barbaro una metodologia concreta di studio e gli indica il valore di tutti gli aspetti elementari del linguaggio cinematografico senza perdere di vista una visione di fondo, non può, onestamente, in seguito reggere ad un ulteriore approfondimento teorico per la natura sostanzialmente empirica dei suoi testi.
Eppure Barbaro continua a provare un consenso entusiastico per Pudovkin; consenso, forse, che nasce dal bisogno che ha il critico italiano di identificarsi in un modello ideologico funzionale a più soluzioni soprattutto come *thesaurus* di citazioni e di riferimenti utili per una polemica immediata. (Anche qui si parlerà *solo* di Pudovkin, ed in povertà antologica, a causa del carattere esemplificativo che queste osservazioni si sono proposte).
« *Pudovkin è il più realista* » e il più equilibrato fra gli autori dell'avanguardia. Grazie a questa posizione Barbaro può recuperare l'avanguardia in senso realistico (è il destino « italiano » di Eisenstein e di Vertov) e mediare il realismo socialista, e una conseguente strategia di politica culturale, fornendogli un illustre precedente. Analoghi casi sono successi in letteratura.
« *Pudovkin è il più esemplare* autore di film a tesi, di film realistici, secondo i canoni ufficiali del bolscevismo ». E' cioè, l'autore più ortodosso, nonostante i peccati « formalistici » subito ritrattati dal chierico obbediente, restando l'esempio più autorevole di come si possa armonizzare disciplina filmica e impegno politico.
« *Pudovkin è il più chiaro* », la sua « espressione è diretta, piana e concreta » (In compenso Eisenstein è « arzigogolato ed ermetico, si muove in una confusa e stramba problematica » e come teorico è « inesistente »). E' il momento in cui si ha bisogno più di formule che di approfondimenti teorici, più di povertà problematica che di organiche e complesse strutturazioni. Ma se il momento tattico si fossilizza, rimane solo un pretestuoso alibi di una spinta innovatrice mai concretatasi.
« *Pudovkin è il cinema* ». La totale identificazione a cui perviene Barbaro condiziona tutto l'arco critico italiano. Nonostante i diversi presupposti gnoseologici, nonostante le numerose rivisitazioni di altri critici (Della Volpe, Aristarco, ecc.) Pudovkin resta il termine di paragone, principio e fine di un confronto ideologico e di una costruzione teorica più attenta ad un'analisi dei contenuti e a moralismi aprioristici che a una teoria dei segni in senso materialistico.
Oggi ci si può facilmente rendere conto di come, partendo da una serie di equivoci e da posizioni sommarie, la critica italiana per anni si sia

isterilita lungo le strade del contenutismo e di una concezione meccanicistica del realismo.

V. LA PUBBLICISTICA

V, 1 Uno schermo vale più di cento pulpiti!

Fare un ragguaglio critico di tutto quanto è stato scritto sul cinema sovietico, ripeto, non è nelle mie intenzioni. Ma per dare un'idea, sia pur approssimativa, del rapporto con quella cinematografia ricorro all'analisi di due riviste (che hanno ormai cessato le pubblicazioni) che al proposito credo costituiscano esempi molto importanti.

La prima — « Sequenze » — è diretta da Luigi Malerba, edita mensilmente a Parma, e procede per monografie. Una di queste, appunto, è dedicata al cinema sovietico: il curatore è Glauco Viazzi e l'argomento occupa ben due numeri (il n. 3 del nov. 1949 e il n. 12 dell'agosto 1950).

Sfogliando la rivista ci si rende subito conto dello stato della discussione: denuncia dei pregiudizi e delle condizionature, il cinema come arte, il realismo socialista, gli attacchi contro il formalismo, la contrapposizione fra periodo « classico » — i film muti — e quello attuale, articoli originali sui vari aspetti della cinematografia sovietica, notizie bibliografiche, testimonianze, ecc. Il primo numero è essenzialmente informativo « Questo numero di "Sequenze" vuole soltanto portare un contributo informativo alla formazione di quella preliminare conoscenza culturale, che è indispensabile a qualsiasi discussione, a qualsiasi dibattito » (G. Viazzi). Ma mentre l'articolo di L. Chiarini si occupa dei valori linguistici (« Se il mondo deve ai francesi l'invenzione del cinema e i suoi primi sviluppi come spettacolo, nella inconsapevole opposizione di realtà (Lumière) e fantasia (Méliès) sul piano del « possibilismo della camera », considerata come nuovo mezzo tecnico, esso va debitore ai cineasti sovietici di aver realizzato la sintesi di tali contrari nella definitiva presa di coscienza del linguaggio filmico ») quello di U. Barbaro denuncia l'ostracismo cui è sottoposto il cinema sovietico in Italia e si eleva a panegirico del realismo socialista. G. Aristarco scrive una bibliografia ragionata sulla letteratura cinematografica in URSS ampia di citazioni originali e con il preciso intento di dimostrare come il cinema sovietico, anche a livello critico, non si sia fermato a Eisenstein e Pudovkin. In due articoli si parla anche del documentario. E' naturalmente in questa sezione che trova posto D. Vertov al quale vengono rimproverati i giochi formali, inconsueti e inutili: « Ma le teorie di Vertov... non impedirono lo sviluppo e il potenziamento di quella corrente di cronaca cinematografica che si manteneva su posizioni di aperto e concreto realismo » (T. Granich). Una serie di traduzioni e pubblicazioni originali, completa il numero: sul cinema stereoscopico, di Eisenstein, sul comico, di Aleksandrov, sui film per l'infanzia, di Černëvskij, sulla recitazione realistica, di Gerasimov ed infine una nota storica di Pudovkin e Smirnova, che costituisce uno dei primi esempi di storia del cinema sovietico scritta secondo i dettami del realismo socialista (il libro del Lebedev rappresenterà poi l'apice).

Il secondo numero continua, in parte, la sezione informativa (sulla scenografia, sulla musica, sul cinema scientifico, sul colore, sul primo piano, più alcune recensioni di film e libri, un rapido accenno a tre manifesti dell'avanguardia e ancora un'ampia bibliografia) ma soprattutto vuol essere un ripensamento sul primo, mobilitando al proposito una serie di testimonianze che costituiscono oggi (insieme con un'analoga inchiesta di « Ci-

nema sovietico ») un prezioso « spaccato » del dibattito e del rapporto con i film dell'URSS allora in corso.

G. Viazzi facendo un bilancio dell'esperienza precisa ancora una volta i due scopi di cui è investita l'iniziativa — « quello di dare a chiunque si interessi di arte cinematografica, dei testi utili sull'argomento; e quello di promuovere una discussione sul cinema sovietico la più larga possibile » — per poi concludere: « A me pare che, se possiamo dire di aver raggiunto il primo scopo, dal raggiungimento del secondo siamo rimasti piuttosto, per non dire molto, lontani! » Effettivamente gli interventi sono limitati nel numero e quasi tutti abbastanza superficiali nelle dichiarazioni. Uno solo si segnala per incisività, quello di Vittorio C. Vanzin s.x.: « E siccome è intuibile che oggi uno schermo vale più di cento pulpiti, bisognerebbe prospettare la discussione sulla convenienza di indirizzare le offerte dei cattolici alla realizzazione di film prima che alla costruzione di chiese, anche perché una suntuosa chiesa vuota non vale, neppure per la Religione, una sala cinematografica colma di cristiani ». E per sottolineare l'importanza del cinema sovietico cita la Bibbia: « salutem ex inimicis nostris ».

V, 2 Anomalia della critica

« Cinema sovietico » rappresenta forse l'unico esempio di una rivista che si costituisce per mediare specificatamente una cinematografia straniera. In un anno di vita, dal '54 al '55 riesce a pubblicare sette numeri. Le motivazioni generali le deriva quasi totalmente dalla consorella « Rassegna sovietica », mentre quelle particolari si possono reperire nella presentazione del primo numero: promuovere lo studio e la discussione sul cinema sovietico attraverso l'informazione diretta e l'elaborazione critica, contribuire alla libera circolazione nel nostro paese dei film sovietici (bloccati dalla mancanza dei visti di censura), approfondire i legami che uniscono le due cinematografie sotto tutti gli aspetti: da quelli storico-politici a quelli prettamente tecnici, mostrando le soluzioni che in URSS sono già state elaborate.

L'impostazione si articola in varie sezioni: una serie di contributi di autori sovietici (rapporto fra letteratura e cinema, il documentario scientifico, la composizione cinematografica, l'estetica filmica, la sceneggiatura ecc. Con una scelta di scritti omogenei rispetto alla poetica del realismo socialista), testimonianze di cineasti, note informative e cronaca, recensioni a film e libri.

Ma la parte più interessante è quella che va sotto il nome di « dibattito sul film sovietico ». Si tratta in pratica, di un questionario inviato a critici, registi e cineasti in genere, formulato al fine di « dare un primo contributo alla chiarificazione di alcune questioni principali e alla identificazione di nuovi temi di ricerca ».

Dieci sono le domande: « 1. Quale peso ha avuto la sia pure limitata conoscenza della cultura cinematografica sovietica sulla nostra cinematografia? 2. Crede che, pur nella diversità dei singoli risultati artistici, esista una continuità tematica e stilistica fra il cinema sovietico muto e sonoro? 3. Che cosa pensa della funzione attribuita alla sceneggiatura nella realizzazione dei film e dei rapporti tra testo letterario e opera filmica nel cinema sovietico? 4. Qual'è la sua opinione sul sistema Sovcolor e, in generale, sull'impiego del colore nel film sovietico? 5. Che ne pensa del documentario sovietico e del rapporto fra cinema documentario e film a soggetto? 6. Qual'è la sua opinione sul cinema didattico e per ragazzi e sui rapporti fra cinema e scuola nell'URSS? 7. Che cosa pensa del livello artistico e professionale dell'attore sovietico? 8. Qual'è la sua opinione

sull'organizzazione cinematografica nell'Unione Sovietica? 9. Che cosa pensa delle discussioni sull'arte svoltesi in URSS negli ultimi anni e della produzione più recente? 10. Ritiene che un colloquio più aperto e continuo tra il cinema italiano e il cinema sovietico (da un più intenso interscambio di film all'incontro fra cineasti dei due paesi, dallo scambio di pubblicazioni all'organizzazione di coproduzioni) possa essere proficuo per la nostra cinematografia?

Le domande, come si vede, sono molto articolate e perfettamente rispondenti agli scopi della rivista: ricoprono un'area molto vasta di interessi e sovente a carattere specialistico. Le risposte al contrario sono inevitabilmente generiche, alcune molto superficiali, altre tendenziose. A parte qualche annotazione brillante (e c'è chi, giustamente, s'interroga sull'utilità dei questionari o sull'opportunità di insistere sui travasi a senso unico) tutti concordano nel riconoscere una larga importanza all'influenza del cinema sovietico sulla formazione del miglior cinema italiano. Ma l'inchiesta serve, almeno come spunto, ad avere un panorama del livello critico delle discussioni sulla cinematografia sovietica e sul cinema in generale: un dibattito che non riesce mai ad assumere una dimensione teorica soddisfacente e che rivela un certo conformismo concettuale. Non a caso, un anno dopo, quando su « Cinema nuovo » si presenterà l'occasione di operare una seria revisione critica il dibattito si arena nella sconfessione dei film più smaccatamente stalinisti o di quelli brutti senza ritegno. Le linee di fondo però restano le medesime.

Ma allora, a questo punto, sarebbe forse più giusto interrogarsi sull'anomalia della critica italiana rispetto a una teoria globale della *pratica significante* e insieme sullo stato di una *pratica critica* che puntualmente si trova a dover pagare il conto di certi ritardi teorici. Il cinema sovietico è solo un pretesto.

LA RIVISTA BIANCO E NERO
E' IN VENDITA NELLE SEGUENTI LIBRERIE

PIEMONTE

Libreria:

PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANNACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

Agenzia di distribuzione per il Piemonte:
ORGANIZZAZIONE MARIO DE STEFANIS - VIA DONATI n. 29 - TORINO

LIGURIA

Libreria:

ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA G.B. - Savona

Agenzia di distribuzione per la Liguria:
SOCIETA' COMMERCIALE LIBRARIA - P.ZZA LUCCOLI n. 2 - GENOVA

LOMBARDIA

Libreria:

CASA DEL LIBRO - Bergamo
TARANTOLA - Bergamo
ARTIGIANELLI - Brescia
TARANTOLA - Brescia
BRAMANTE - B. Arsizio
GIOVANNACCI - Como
MERONI - Como
RATEALE - Cremona
GALLERI - Bologna
GALLERIA DEL LIBRO - Crema
MINERVA - Mantova
MODERNA - Monza
GARZANTI - Pavia
SPETTATORE - Pavia
ORTOLINA - Pavia
C. ROMAGNOSI - Piacenza
PONTIGIA - Varese
BOCCA - Milano
CINO DEL DUCA - Milano
CASIROLI - Milano
CAVOUR - Milano
FELTRINELLI - Milano
GARZANTI - Milano
HOEPLI - Milano
IL LIBRAIO - Milano
MARTELLO - Milano
MESSAGGERIE MUSICALI - Milano
MESSAGGERIE ITALIANE - Milano
PARAVIA - Milano
RIZZOLI - Milano
SAN BABILA - Milano
S.E.I. - Milano
SPERLING - Milano

Agenzia di distribuzione per la Lombardia:
Sig. MARIO VENTURINI - VIA MOSE' BIANCHI n. 95 - MILANO

VENETO

Libreria:

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia di distribuzione per il Veneto:
Sig. ANGELO VECCHI - VIA GIOTTO n. 19 - PADOVA

EMILIA ROMAGNA - MARCHE - UMBRIA

Libreria:

MINERVA - Bologna
CARPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)
FERGIA - Ancona
LA GOLIARDICA - Urbino
CALBUCCI - Camerino
MODERNA - Urbino
SIMONELLI - Perugia
BETTI - Perugia
VIGNATI - Assisi

Agenzia di distribuzione per Emilia Romagna, Marche ed Umbria:
Dr. ALBERTO CAMPO - V.LE PIETRAMELLARA n. 4/4 - BOLOGNA

TOSCANA

Libreria:

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze
VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJNI - Carrara
TICCI - Siena
SIGNORELLI - Grosseto
MILANI - Pistoia
GORI - Prato
PELLEGRINI - Arezzo

Agenzia di distribuzione per la Toscana:
EMILIA DEGL'INNOCENTI - VIA BALDOVINI n. 16 - FIRENZE
ALBERTO VALLERINI - VIA CONSOLI DEL MARE n. 15 - PISA

LAZIO - ABRUZZO

ROMA

Libreria:

Amici
Croce
Ricerche
Ilardi
Le Muse
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cucinella
Eur Libro
Doniselli
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Godel
Adriani
Modernissima
Sforzini
Frattina
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Gremese
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

Casa molisana del libro - Campobasso
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara

Agenzia di distribuzione per il Lazio e Abruzzo:
CENTRO LIBRARIO ITALIANO - VIA RUGGERO BONGHI n. 11/B - ROMA

CAMPANIA

Libreria:

Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli

Agenzia di distribuzione per la Campania:
Sig. ADRIANO GALLINA - VIA S. ANNA DEI LOMBARDI n. 10 - NAPOLI

PUGLIE

Libreria:

Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce

Agenzia di distribuzione per le Puglie
Sig. RENATO ALTAVILLA - VIA TRAVERSA ORAZIO FLACCO n. 10/11 - BARI

SICILIA

Libreria:
FLACCOVIO - Palermo
DANTE - Palermo
IL PUNTO - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia di distribuzione per la Sicilia:
DIELLE - VIA MONGERBINO n. 41 - PALERMO

SARDEGNA

Libreria:
COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

Agenzia di distribuzione per la Sardegna:
SALVATORE FOZZI - VIA TOSCANA n. 72/76 - CAGLIARI

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

è in corso di stampa
il volume ottavo del

Filmlexicon
degli autori e delle opere

aggiornamenti (delle lettere A-Z)

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO